Искусство КИНО

9 1978

Искусство кино

1978 9

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году

Орган Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
СУРКОВ Е. Д.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
БЕЛЯЕВ И. К.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИН В. А.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
(зам. гл. редактора)
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Оформление Германа А. А.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю
Корректоры Белолуцкая З. В., Коренева Н. А.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Л. Н. Толстой в кругу родных и близких. Слева — С. А. Толстая. Кочеты. Август 1910 года

На 2-й стр. обложки
кадры из фильма «Лев Толстой — наш современник» (автор сценария Д. Орлов, режиссер В. Двинский. «Центрнаучфильм». 1978)

На 4-й стр. обложки
Сергей Бондарчук в фильме «Отец Сергий» (постановка И. Таланкина. «Мосфильм»)

Содержание:

Лев Толстой и кинематограф
3

Сергей Герасимов Толстой, и несть ему конца
13

С. Бондарчук Читая бессмертную эпопею
34

Михаил Швейцер Школа режиссуры
54

Игорь Таланкин Знать, зачем мы живем
65

Виктор Шкловский О прозе Льва Толстого и о кинематографе завтрашнего дня
77

И. Резник, И. Фурманова Драгоценные кинокадры. Гордость мировой культуры
30

Жамиан Бунтар Басу Благодаря искусству Толстого...
31

Бхаттачария Он нужен нам сегодня
32

Кинг Видор Самое памятное впечатление моей жизни
32

Людмил Кирков Гуманизм великого писателя
33

Каллисто Козулич Эхо Толстого в современном кино
50

Тосиро Мифунэ Толстой принадлежит всем
50

Ежи Плажевский Обращаясь к бесценному наследию
52

Тадао Урю Мир Толстого
53

Сембен Усман Всегда с нами
74

Рональд Холлоуэй Толстой в кино США
75

Франсе Штиглиц Исследователь человеческой души

Новые фильмы
87

Михаил Алексеев Как много в этом звуке...
101

М. Швыдкой Мир книги и мир фильма
112

А. Плахов В разреженном пространстве
123

С. Асенин Тенденция поиска

Дискуссии
130

В. Кисунько О героическом стиле эпохи и «формах времени»

Интервью между съемками
144

Л. Гогоберидзе Что за фабулой?

Наши юбиляры
146

Тимофей Левчук Причастность к судьбе народной

На киностудиях страны
148

Вит. Аксенов КПД научного кино

Памяти товарища
160

Юрий Жуков, Луис Корвалан, Константин Симонов, Александр Чаковский, Евгений Евтушенко, Игорь Григорьев, Берт Ланкастер, Роман Кармен

За рубежом
173

Георгий Богемский Вспоминая Висконти
187

Татьяна Царапкина Пробуждение
192

Фильмография

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Leo Tolstoy and Cinema

Sergey Gerasimov — Tolstoy — and No End to Him! (p. 3)

Sergey Bondarchuk — Reading the Immortal Epopee (p. 13)

Michael Shveytser — School of Directorship (p. 34)

Igor Talankin — To Know What We Live For (p. 54)

Victor Shklovsky — About the Prose of Leo Tolstoy and the Cinema of Tomorrow (p. 65)

The Soviet cineastes write about the experience of screening Tolstoy's heritage by the Soviet filmmakers.

Ilia Resnik, — The Precious Sequences (p. 77)

Inna Furmanova — Article about the newsreel sequences of Leo Tolstoy.

The Pride of the World's Culture

Zamian Buntar — Owing to the Art of Tolstoy... (p. 30)

Basu Bhattacharia — We Need Him Today (p. 31)

King Vidor — The Most Unforgetable Impression of My Life (p. 32)

Ludmil Kirkov — The Humanity of the Great Writer (p. 32)

Kallisto Kozulich — Echo of Tolstoy in the Modern Cinema (p. 33)

Tosiro Mifune — Tolstoy Belongs to Everybody (p. 50)

Ezi Plazevsky — Applying to the Invaluable Heritage (p. 50).

Tadao Uru — TheWorld of Tolstoy (p. 52)

Semben Usman — Always with Us (p. 53)

Ronald Holloway — Tolstoy in the Cinema of USA (p 74)

France Shtiglic — The Investigator of the Human Soul (p. 75)

The foreign cineastes — about the Influence of Leo Tolstoy on the modern world's cinema.

New Films

Michael Alekseev — How Much Does this Name Mean to Us! (p. 87)

Review of the films «I Am Your Son, Moscow» (CSDF, 1977) and «Good Day the Capital!» (CSDF, 1977).

Michail Shvydkoy — The World of the Book and the World of the Film (p. 101)

Review of the film «The Legend about Til» (based on the novel of Charles de Coster, «Mosfilm», 1977).

Andrey Plahov — In the Rarefying Space (p. 112)

Review of the film «The Inquiry Commission» («Lenfilm», 1978).

Sergey Asenin — The Tendency of the Research (p. 123)

Review of the films «The House that was Built by Jack», «The Miracles in the Sieve», «I Am Flying to You on the Wings of Memory...» («Sojuzmultfilm», 1976, 1977).

Discussions

Vasily Kisunko — About the Heroic Style of the Epoch and «the Forms of Time» (p. 130)

Article continues the discussion of style in the modern Soviet cinema.

Interview between the Shots

Lana Gogoberidse — What Stands behind the Plot (p. 144)

The director talks about her new film «The Dialogue».

Our Jubilees

Timofey Levchuk — Participation in the Fate of the People (p. 146)

Article is devoted to the 80-th anniversary of People's artist of the USSR Natalia Uzvij.

On the Studios of the USSR

Vitaly Aksenov — The Efficiency of the Science Cinema (p. 148)

Reflections of the Head of the studio «Lennauchfilm» about the science cinema in the epoch of NTR.

In Memoriam

Yury Zukov — He Never Felt as an Old Man (p. 160)

Luis Corvalan — His Art is Deeply Humane and Revolutionary (p. 166)

Konstantin Simonov — As If there are the Last Things to Do... (p. 166)

Alexandr Chakovsky — The Heart of the Soldier (p. 167)

Evgeny Evtushenko — The Heavy Camera (p. 168)

Igor Grigoriev — Our Teacher Roman Carmen (p. 170)

Burt Lankaster — He was an Uncommon Man... (p. 171)

Article dedicated to the memory of the prominent Soviet documentalist Roman Carmen.

Abroad

Georgy Bogemsky — Remembering Visconti (p. 173)

Article devoted to the creative activities of the outstanding Italian director Luchino Visconti.

Tatiana Tsarapkina — The Awakening (p. 187)

Review of the film «The Heritage» (The Studio of the Feature Films, Algeria).

Filmography (p. 192)

© Журнал «Искусство кино», 1978

Адрес редакции: 125319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 23.VI.78.
Подп. к печати 18.VIII.78.
Формат бумаги 70×90¹/₁₆,
печ. л. 12, усл. п. л. 14,
уч.-изд. л. 18,3.
Тираж 56000 экз. Заказ 1538
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Чехов, Московской области

Лев Толстой и кинематограф

К 150-летию со дня рождения писателя

Сергей Герасимов

Толстой, и несть ему конца

Не так давно московский Дом детской книги созвал своеобразную читательскую конференцию. Ее участникам был задан один вопрос: «Назовите первую книгу, которая сформировала ваш читательский характер». Может быть, это несколько наивная постановка вопроса, потому что одну книгу вряд ли назовешь: их всегда несколько. У каждого из нас есть ряд прочитанных в детстве книг, о которых мы можем сказать, что они положили начало нашему приобщению к искусству и культуре, подарили нам первое счастливое читательское волнение, первые духовные восторги и благодатные слезы сопереживания.

Почти все участники конференции истоками своей читательской биографии назвали, как и следовало ожидать, сказки Пушкина. И я тоже — «Сказку о царе Салтане» в первую очередь.

Вторым произведением, которое мне запомнилось сразу и на всю жизнь, была притча Льва Николаевича Толстого «Много ли человеку земли нужно». Она стала моим первым литературным уроком, первой школой самостоятельных размышлений, побудителем вопросов, обращенных прежде всего к самому себе.

Как известно, это произведение было переведено на многие языки и произвело во всем читающем мире громадное впечатление. Мы знаем, что этико-философские сочинения Толстого оценивались и трактовались острокритически, постоянно вызывали ожесточенные споры. Но притча «Много ли человеку земли нужно» вызвала особенно громкий отзвук. Эта небольшая, удивительно емкая вещь — глубина ее диалектики доступна только Толстому, масштабу его художественного и нравственного гения — написана как будто назидательно, немного по-хрестоматийному. Но в том-то и дело, что назидательность, проповедничество, учительство Толстого, пронизывающие решительно все его произведения, даже тогда, когда, казалось, он этого не хотел, когда он писал, как говорила Софья Андреевна, «художественное», — глубокая связь великого писателя с крестьянством как раз и открывала миру русскую литературу в том ее исконном, коренном и высоком значении, какое мы, наследники ее корифеев, принимаем полностью. Громадное, многобразное, неисчерпаемо богатое наследие Льва Толстого — убедительнейшее доказательство того, что литературное творчество есть прежде всего процесс нравственный. Общественное значение книги — это ее первостепенное значение. Даже сейчас, а может быть, и особенно сейчас, во времена широкого и необратимого вторжения кинематографа, а вслед за ним и телевидения, в мир читателя, еще не так давно бывший замкнутым.

Как ни закономерно это вторжение при всех его очевидных противоречиях и вновь

возникающих проблемах, как ни плодотворно взаимообогащение искусств в системе нашей социалистической культуры, ничто не может и никогда не сможет заменить или отменить книгу, литературу, словесное творчество. Пусть книга меняет форму, становится фотокнигой, которую можно зарядить в проекционный аппарат и читать на маленьком экране, пусть ее выпускают в форме изящного чемоданчика, наподобие «дипломата», для удобства путешественников — мало ли что еще придумает наш беспокойный век. Но книга останется основополагающей силой культуры как наиболее прямое выражение человеческой мысли, потому что литература пользуется словом — всевластным, всемогущим. Слово заключает в себе все доступные человеческому воображению средства перевода реального мира в мир образов.

Когда мы называем Толстого классиком не только русской, но и мировой литературы, то имеем в виду как раз ее нравственную сущность, которая и поныне обеспечивает ей роль первоосновы в системе культуры и позволяет успешно отражать нападки мракобесия и нигилизма. И не только отражать, но и активно наступать. Наступать на антидуховность, на «концептуализированную» дикость, на вырядившийся в «философские» одежды аморализм, на мудрено теоретизирующую бесчеловечность. А в наши дни, когда многие истины, веками справедливо считавшиеся незыблемыми и неоспоримыми, «взбесившийся буржуа» крикливо объявил устаревшими, когда злобному поношению врагов прогресса подвергается человеческая цивилизация, обреченный историей класс поставил под самое решительное сомнение нравственное начало как таковое, чему доказательство — чудовищная мысль о нейтронной бомбе (оказывается, позволительно сохранить сундук, а его владельца уничтожить! Это не лезет ни в какие ворота даже с точки зрения традиционной буржуазной морали, для которой собственник и его собственность нераздельны). В наши дни именно антибуржуазный пафос толстовского творчества-учительства определяет его непреходящее значение и делает великого художника страстным борцом со скверной антигуманизма и хулиганствующего бескультурья.

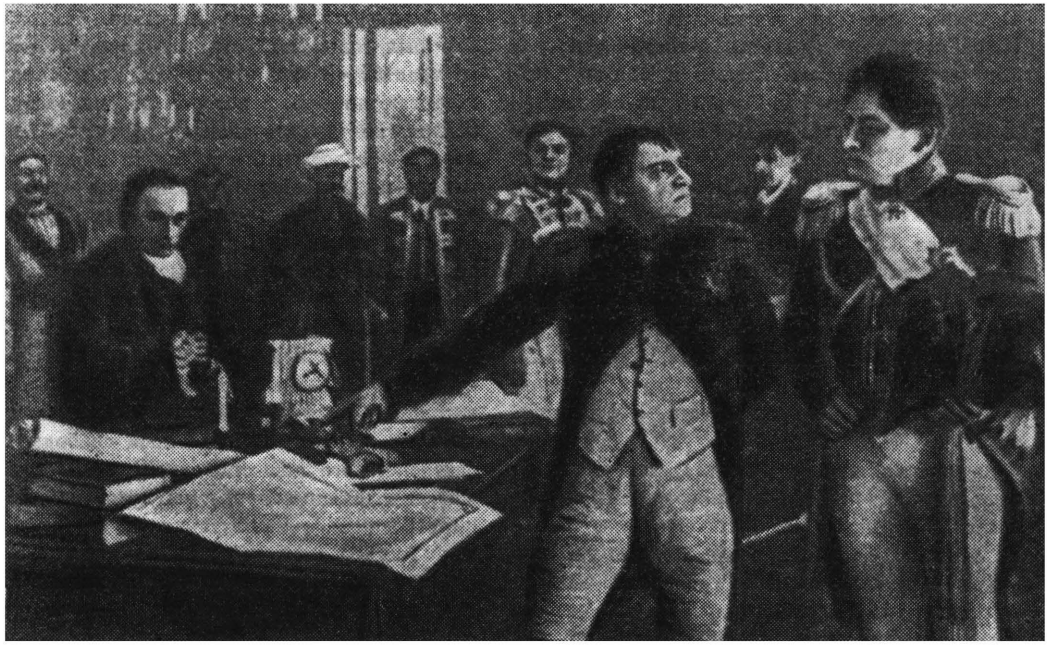
Все, что сделал Толстой, представляет для нас ценность несравненную, неисчерпаемую. И в первую очередь — его литературные, художественные заповеди: его стремление к красоте и совершенству, к полной, абсолютной жизненной правде и убедительности, к тому, чтобы быть понятным и доступным народу. Поэтому влияние Толстого так велико. Поразному и в разной мере, но его испытывали и испытывают все. Толстого принимали или отвергали, с ним соглашались или спорили, но остаться вне его влияния не было дано никому. Если нужны примеры, то самые красноречивые — Горький и Чехов. Считая Толстого своим учителем, Чехов не раз спорил с ним, в частности, с итоговой мыслью притчи «Много ли человеку земли нужно». Человеку нужны не три аршина земли, писал Чехов, три аршина земли нужны не человеку, а трупу, человеку нужен весь земной шар, чтобы на нем развернуть все свои силы и способности. Чехов, конечно, прав, хотя также ясно, что содержание многоплановой, многозначной толстовской вещи не исчерпывается конечным выводом. В бессмертной своей притче Толстой рассмотрел — с недоумением, как мне кажется, и с отвращением, с негодованием, прямо не высказанным, но понятным без комментариев, — зло стяжательства, пагубу самопожирающей алчности. Рассмотрел и осудил — с высоты человеческой духовности, думается, а не с христианских позиций. Осудил бессмысленную жажду овладеть всей землей, стать ее собственником ради самой этой собственности, чтобы говорить о ней — «мое!» и не более. Страсть к приобретательству, мания накопительства, одинаково отвратительные Толстому и в их кулацком, и в их буржуазном вариантах, поняты писателем глубоко и даны как безумие, губящее человека. Перечитывая эти страницы Толстого, я каждый раз не могу отделаться от современных параллелей, потому что газеты ежедневно приносят новые и новые свидетельства империалистической вакханалии той же безудержной жажды, которую и Максим Горький, вслед за

Толстым, называл неизлечимым безумием. Наживаться, приобретать, грабить, накапливать еще и еще, все больше и больше, безостановочно, идти на любые преступления, лишь бы сохранить награбленное, лишь бы удержать в руках власть, дающую возможность обогащения, — разве это не черты портрета, например, военно-промышленного комплекса США, черты, с горечью и болью обрисованные Толстым на ином материале, в иной плоскости, в философской форме иносказания о заблуждениях помраченной человеческой души? Писатель прав, утверждая, что стяжателю вполне хватит трех аршинов земли, потому что он и есть, в сущности, труп.

Разумеется, притча Толстого, как и всякое философское иносказание, может быть истолкована по-разному. Но бесспорно, мне кажется, одно: здесь, как и везде у Толстого, нам важен — и нередко более существен, чем однозначно сформулированный итог, — сам путь нравственных исканий, напряженные, мучительные раздумья писателя о неразрешимых противоречиях собственнического общества, о позоре и преступности эксплуатации, под гнетом которой томилась русская деревня. В этом отношении он прямой продолжатель — достаточно назвать Радищева — и яркий выразитель великих демократических, просветительско-гуманистических традиций нашей отечественной культуры. Вспомним слова современника Толстого, Достоевского, о писательском «указующем персте, страстно поднятом». Лев Толстой, «зеркало русской революции», по определению В. И. Ленина, с удивительной силой и полнотой выразил настроения и мировоззрение многомиллионной русской полупатриархальной деревни, задавленной вековым гнетом, раздираемой противоречиями «азиатского» капитализма. Толстой первую русскую революцию, по словам Ленина, явно не понял, он от нее явно отстранился, однако его «Не могу молчать!» потрясло весь мир, ибо это прозвучал голос великого гуманиста, пусть незрячего в некоторых социально-политических вопросах, но глубоко чувствующего несправедливость и решительно не принимающего насилие, произвол, беззаконие. Это был голос человека, написавшего не только трактат «В чем моя вера», но и «Хаджи-Мурата», повесть, в которой до дна раскрыты психология несправедливой власти, аморализм государственного аппарата царизма как механизма духовного умерщвления личности и тотального надругательства над простыми нормами нравственности. Толстой заблуждался, предлагая свои рецепты избавления человечества от гнета и пороков, но на мировую со злом и бесчестьем он не шел никогда.

Не сданы в архив, не решены окончательно, раз и навсегда, «проклятые вопросы», над которыми бился Толстой. По-новому, в ином качестве, в условиях подлинной свободы коллективистского общества стоят и перед нами жизненно важные проблемы духовного совершенствования, самопознания и самовоспитания. Толстой помогает нам утвердиться в непреложности той истины, что глубинная основа человеческой нравственности — это ответственность перед общенародным целым. Не принимая толстовство как несостоятельную философию, как утопическую теорию общественного развития, сущность которой гениально раскрыл В. И. Ленин в своих классических работах о великом писателе, мы не можем не считать себя ответственными наследниками его гуманистического пафоса, его, я бы сказал, одержимости этикой, его художественной и гражданской совестливости и бескомпромиссности. Вероятно, в этом разгадка неслабеющего влияния Толстого и в первую очередь — на литературу отечественную. Достаточно назвать «Тихий Дон» Михаила Шолохова: родовые связи здесь очевидны.

Возьмем лишь один аспект — демократизм «Тихого Дона»: он сродни демократизму «Власти тьмы». Русская литература прошлого века — исключения общеизвестны — изображала жизнь правящих слоев общества. Это относится и к Толстому, но в меньшей мере, ибо именно он впервые уделил столько внимания угнетенному классу, крестьянству. В его романах перед нами — верхние слои аристократии и помещичьей интеллигенции, не столько родовой, сколько духовной, — это



«1812 год». 1912. Режиссеры К. Ганзен, В. Гончаров, А. Уральский. В роли Наполеона — В. Гардин

«Хозяин и работник». 1912. Режиссер С. Веселовский

«Чем люди живы». 1916.

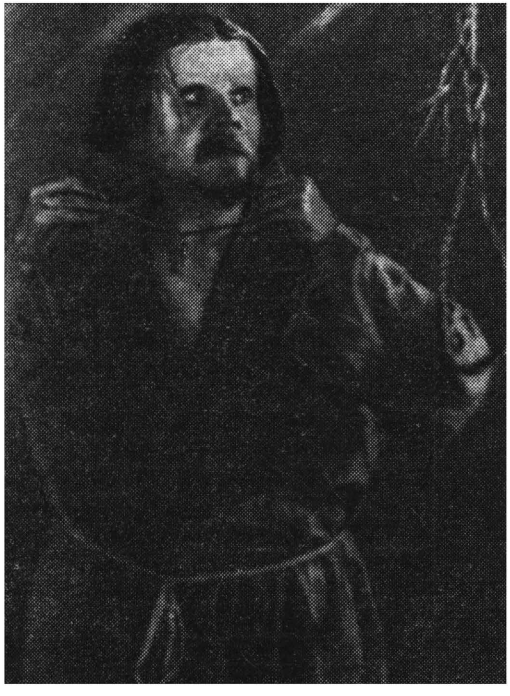
«Семейное счастье». 1916. Режиссер Я. Протазанов. Маша — В. Орлова, ее муж — И. Гедике

На стр. 7

«Отец Сергий». 1918. Режиссер Я Протазанов. Купеческая дочь — В Орлова, Сергий — И. Мозжухин

«Поликушка». 1919. Режиссер А. Санин. Кинофабрика «Русь». Поликей — И. Москвин

«Живой труп». 1929. Режиссер Ф. Оцеп. «Межрабпомфильм» и «Прометеус-фильм». Федор Протасов — В. Пудовкин



различие существенно: ведь Толстой был требователен и даже брезглив и героев своих судил строго, и если уж он писал о них с любовью, значит, их есть за что любить. Поэтому мы разделяем его отношение к Наташе Ростовой: при том, что она графинюшка, она — воплощение молодой чистоты и духовной красоты, жизненной энергии и слиянности с миром, открытости ему — «сосуд очарования».

Шолохов, развивая традиции толстовского демократизма, поднял иной жизненный пласт, рассмотрел его глаза в глаза, увидел народные низы так, как никто до него, и раскрыл богатство натур, необыкновенную тонкость и сложность человеческих отношений.

Он мощной кистью эпика живописал напряженнейший драматизм грандиозных классовых битв — в русле нового творческого метода, разумеется, но с толстовским подробным вниманием и острым интересом к стихии народной жизни, с толстовским доверием к ней, с толстовским уважением к личности, со всем тем, что отличает великого правдоискателя, с тем, что делает его народным писателем, его, создавшего «Воскресение», «Казаков», «Власть тьмы», «Севастопольские рассказы», «Хаджи-Мурата», «Войну и мир».

Я убежден, что Толстой завещал нам не только великие принципы литературного творчества, но и заложил основы современного кинематографического искусства. Наш кинематограф выигрывает тогда, когда он, не теряя из виду целое, умеет рассмотреть и понять каждую подробность огромной панорамы, каждую частицу гигантской фрески — реальной жизни. Но когда эта панорама, эта фреска остается фоном выдуманного в кабинете «действия», появляются фильмы, которые мы относим к разряду неудачных при всей их нередко шумливости и претенциозности: на их сером полотне ничего не прочитывается, хотя авторы нас уверяют, что стремились отобразить жизнь в ярких, красочных тонах, глубоко и взволнованно. Нет в таких картинах главного — того, что и сегодня составляет сущность художественного: нет проникновения в конкретную личность, в человека, в неисчерпаемую конкретику бытия, выражающуюся прежде всего в системе человеческих, личностных отношений. Толстой эту сущность отлично понимал, хотя и не декларировал никогда — в трактате «Что такое искусство?» говорится о другом. Но если уж иметь в виду его высказывания, то достаточно перечитать его письма. «Как взять человека — это главное»! Нам ясно, в чем лукавая сила Толстого — в том она, что у него в центре — всегда человек как мера всех вещей, личность, индивидуальность, и писатель за ним следит, за своим точно найденным героем, переживает вместе с ним, увлекается им, принимает его всерьез! Вот почему мы не в силах оторваться от толстовской страницы. Писательство, художество, творчество — дело чрезвычайно серьезное. Вот что читаем мы в письме Льва Николаевича Андрееву (от второго сентября 1908 года): «Думаю, что писать надо, во-первых, только тогда, когда мысль, которую хочется выразить, так неотвязчива, что она до тех пор, пока, как умеешь, не выразишь ее, не отстанет от тебя. Всякие же другие побуждения для писательства, тщеславные, и, главное, отвратительные денежные, хотя и присоединяющиеся к главному, потребности выражения, только могут мешать искренности и достоинству писания. Этого надобно очень бояться. Второе, что часто встречается и чем, мне кажется, часто грешны особенно нынешние современные писатели (все декадентство на этом стоит), желание быть особенным, оригинальным, удивить, поразить читателя. Это еще вреднее тех побочных соображений, о которых я говорил в первом. Это исключает простоту. А простота — необходимое условие прекрасного. Простое и безыскусственное может быть нехорошо, но непростое и искусственное не может быть хорошо. Третье: поспешность писания. Она и вредна, и, кроме того, есть признак отсутствия истинной потребности выразить свою мысль. Потому что, если есть такая истинная потребность, то пишущий не пожалеет никаких трудов, ни времени для того, чтобы довести свою мысль до полной определенности и ясности. Четвертое: желание отвечать вкусам

и требованиям большинства читающей публики в данное время. Это особенно вредно и разрушает вперед уже все значение того, что пишется. Значение ведь всякого словесного произведения только в том, что оно не в прямом смысле поучительно, как проповедь, но что оно открывает людям нечто новое, неизвестное мне и, большей частью, противоположное тому, что считается несомненным большой публикой. А тут как раз ставится необходимым условием то, чтобы этого не было».

Это написано ровно семьдесят лет назад.

Своих учеников я воспитываю на Толстом, нимало не смущаясь тем, что его творчество хорошо известно и изучено. Ибо каждое новое поколение читает Толстого по-своему и непременно должно пройти его интеллектуальную и нравственную школу. Мы подробно анализируем романы Льва Николаевича и обязательно «Власть тьмы». Это могучее, неисчерпаемо богатое произведение, которое по глубине и значительности содержания, по мощной, несравненной пластике я ставлю в один ряд с «Гамлетом», мы изучаем особенно внимательно. Здесь нас ждет множество первостепенной важности проблем художественного творчества и режиссуры, в частности. Скажем, проблема авторской позиции, авторского голоса в драме. Многие литературоведы считают Акима прямым выразителем этических взглядов Толстого, репрезентантом авторской позиции в широком смысле слова. Думаю, что это и так, и не так. Пьеса многопланова и сложна, и ее философский и нравственный итог одной формулой не исчерпаешь. Толстой отнюдь не завершил «Властью тьмы» свои искания, черту не подвел, истину в последней инстанции не явил. Он ее страстно искал, поэтому пьесу нельзя рассматривать отдельно, изолированно от всего творчества Толстого, а лишь в контексте общей гуманистической, человековедческой, я бы сказал, проблематики толстовского наследия, которая неизбежно есть и проблематика социальная, общественная, политическая. Изучая великие творения крупнейшего нашего писателя, связавшего век нынешний и век минувший, мы проходим его школу — труднейшую школу любви к человеку, к добру, к правде и красоте во имя разумно устроенного человеческого общежития, о котором так мечтал Толстой, хотя и не знал, как его построить.

Хочу специально еще раз подчеркнуть, что Толстой для нас — незаменимая школа профессионального мастерства. «Власть тьмы» — целый университет. Как написаны Аким и Матрена! Как написаны молодые бабы! А наисовершеннейшее умение вести непринужденно и непреложно многоплановое действие, контрапунктически строить сцену! Возьмем одну из самых потрясающих сцен в мировой драматургии — финал четвертого действия. Акулина только что родила, ребенка решено убить, но прежде Анисья, забрав его у матери, окрестила новорожденного — чтобы он не умер некрещеным!

Матрена. Что ж, окрестила?

Анисья. А то как же? Наспу отняла — не дает. *(Подходит и подает Никите.)*

Никита *(не берет)*. Да ты сама снеси.

Анисья. На, бери, говорю. *(Кидает ему ребенка.)*

Никита *(подхватывает)*. Живой! Матушка родимая, шевелится! Живой! Что ж я с ним буду...

Анисья *(выхватывает ребенка у него из рук и кидает в погреб)*. Задуши скорей, не будет живой. *(Сталкивает Никиту вниз.)* Твое дело, ты и прикончи.

Матрена *(садится на приступку)*. Жалостлив он. Трудно ему, сердечному. Ну, да что ж! Его грех тоже. *(Анисья стоит над погребом. Матрена садится на приступок крыльца, поглядывает на нее и рассуждает)*. И-и-и как испужался! Ну, да что ж? Хоть и трудно, помимо-то нельзя. Куда денешься-то? Тоже, подумаешь, как другой раз просят детей! Ан, глянь, бог не дает, все мертвеньких рожают. Вон хоть бы попадья. А тут не надо его, тут и живой. *(Глядит в погреб.)* Должно, покончил. *(К Анисье.)* Ну что?

Анисья *(глядит в погреб)*. Доской покрыл, на доску сел. Кончил, должно.

Матрена. О-ох! И рад бы не грешить, а что сделаешь?

Никита *(вылезает, трясется весь)*. Жив все! Не могу! Жив!

Анисья. А жив, так куда ж ты? *(Хочет остановить его.)*

Никита *(бросается на нее)*. Уйди ты! Убью я тебя! *(Схватывает ее за руку, она вырывается, он бежит за ней со скребкой. Матрена бросается к нему навстречу, останавливает его. Анисья убегает на крыльцо. Матрена хочет отнять скребку. Никита на мать.)* Убью, и тебя убью, уйди! *(Матрена убегает к Анисье на крыльцо. Никита останавливается.)* Убью. Всех убью!

Матрена. С испугу это. Ничего, сойдет это с него.

Никита. Что ж это они сделали? Что они со мной сделали? Пищал как... Как захрустит подо мной. Что они со мной сделали! И жив, все, право, жив. *(Молчит и прислушивается.)* Пищит... Во пищит. *(Бежит к погребу.)*

Матрена *(к Анисье)*. Идет, видно, зарыть хочет. Никита, тебе бы фонарь.

Никита *(не отвечая, слушает у погреба)*. Не слыхать. Примстилось. *(Идет прочь и останавливается.)* И как захрустят подо мной косточки. Кр... кр... Что они со мной сделали? *(Опять прислушивается.)* Опять пищит, право, пищит. Что ж это? Матушка, а, матушка! *(Подходит к ней.)*

Матрена. Что, сынок?

Никита. Матушка родимая, не могу я больше. Ничего не могу. Матушка родимая, пожалей ты меня!

Матрена. Ох, напугался же ты, сердечный. Поди, поди. Винца, что ль, выпей для смелости.

Никита. Матушка родимая, дошло, видно, до меня. Что вы со мной сделали? Как захрустят эти косточки, да как запищит!.. Матушка родимая, что вы со мной сделали! *(Отходит и садится на сани.)*

Матрена. Поди, родной, выпей. Оно, точно, ночным делом жуткость берет. А дай срок, ободняет, да, ведашь, денек-другой пройдет, и думать забудешь. Дай срок, девку отдадим и думать забудем. А ты выпей, выпей поди. Я уж сама приберу в погребе-то.

Никита *(встряхивается)*. Вино осталось там? Не запью ли?! *(Уходит. Анисья, стоявшая все время у сеней, молча сторонится.)*

Матрена. Иди, иди, ягодка, а уж я потружусь, полезу сама, закопаю. Скребку-то куда он тут бросил? *(Находит скребку, спускается в погреб до половины.)* Анисья, подька сюда, посвети, что ль?

Анисья. А он-то что ж?

Матрена. Да напугался больно. Напорно уж больно ты налегла на него. Не замай, опамятуется. Бог с ним, уж я сама потружусь. Фонарь-то поставь тут. Я увижу. *(Матрена скрывается в погребе.)*

Анисья *(на дверь, куда ушел Никита)*. Что, догулялся? Широк ты был, теперь погоди, сам узнаешь, каково. Пыху-то сбавишь.

Никита *(выскакивает из дверей к погребу)*. Матушка, а матушка?

Матрена *(высовывается из погреба.)* Чего, сынок?

Никита *(прислушивается)*. Не зарывай, живой он. Разве не слышишь? Живой! Во... пищит. Во, внятно...

Матрена. Да где ж пищать-то? Ведь ты его в блин расплющил. Всю головку раздребезжил.

Никита. Что же это? *(Затыкает уши.)* Все пищит! Решился я своей жизни. Решился! Что они со мной сделали?! Куда уйду я?! *(Садится на приступки.)*

Занавес.

Вот что такое классика — ни убавить, ни прибавить: не стареет! Каждое слово выписано с интонацией. Вот на что я всегда обращаю внимание своих учеников. Не пытайтесь переделать, «перекантовать» на свой лад интонацию толстовского слова! Оно уже срежиссировано — в непреложном единстве содержания и формы, смысла и интонации. Поэтому сочинения Толстого для нас — классические уроки высокой режиссуры.

Толстой здесь, по его словам, «не в прямом смысле поучителен». Он не проповедь нам читает, а с удивительным, редкостным проникновением в глубины человеческой психологии раскрывает страшные бездны исковерканных алчностью душ. Но, показывая бесчеловечные условия, породившие такие кошмарные в сво-

ей обыденной жестокости характеры, как Матрена и Анисья, эта еще одна российская леди Макбет, наряду с лесковской Катериной Измайловой, писатель не снимает вины и с них, судит их строго, беспристрастно, при всей своей гуманистической боли за тех, кто стал жертвой непроглядной «тьмы». Он и здесь срывает «все и всяческие маски» — и прежде всего маску показной нравственности, формальной религиозности, лишившейся всякого этического содержания. Анисья, без тени сомнений и без колебаний решившаяся на страшный грех — убийство новорожденного, чем она с порога отвергает весь религиозный моральный кодекс, по его же требованию крестит младенца — сама! — чтобы душа его попала в рай. Леденящее кровь сочетание формальной нравственности и аморализма сурово и бескомпромиссно осуждается Толстым. Каждая реплика Анисьи и Матрены — новое измерение глубины их морального одичания, новое доказательство их неискупимой вины. И еще одна строка обвинительного заключения и приговора тем социальным условиям, которые обрекают народные массы на темноту, бесправие.

С величайшим мастерством дан в этом эпизоде Никита — прослежены все стадии его падения, все оттенки его состояния, все признаки его скорого раскаяния и покаяния. Драматургия эпизода тончайше и точнейше построена на том, что в самом течении страшных событий раскрывает непреложность и неизбежность возмездия за совершенное зло. Пусть о преступлении никто не знает, пусть мертвые души Матрены и Анисьи ничто не пробудит — еще живая душа Никиты не сможет принять зло, преступление, скверну за норму, и его совесть, не совсем еще задавленная, скажет свое слово, вернет Никите человеческий облик. Заметим, что Толстой строит действие строго в пределах историко-бытовой и конкретно-психологической достоверности, и было бы, на мой взгляд, грубейшей ошибкой решать поведение Никиты в модной ныне шизофренической, назовем ее так, манере. Никита вовсе не сходит здесь с ума (как не безумен Борис Годунов, когда у него «мальчики кровавые в глазах»). В том-то все и дело, что надо так сыграть Никиту, чтобы показать не затемнение, а прояснение его впервые действительно потрясенного сознания. А это куда труднее, чем поставить и сыграть нарастающее безумие. Толстому клиника не нужна и противопоказана, он имеет дело со страдающей душой, а не с душевной болезнью. Никита впервые в жизни услышал голос своей совести, вопрошающий, неотступный голос. Не случайно много раз повторяется реплика: «Что они со мной сделали?» Кульминация роли Никиты в этом эпизоде — реплика «Матушка родимая, дошло до меня». Дошло! Наконец-то дошло! Гениальный психологический анализ-проповедь убеждает нас в том, что исконные основы человеческой нравственности незыблемы.

Перечитаем страницы «Войны и мира».

«В день приезда молодых, утром, по обыкновению, княжна Марья в урочный час входила для утреннего приветствия в официантскую и со страхом крестилась и читала утреннюю молитву. Каждый день она входила и каждый день молилась о том, чтоб это ежедневное свидание сошло благополучно.

Сидевший в официантской пудреный старик слуга тихим движением встал и шепотом доложил: «Пожалуйте».

Из-за двери слышались равномерные стуки станка. Княжна робко потянула за легко и плавно отворяющуюся дверь и остановилась у входа. Князь работал за станком и, оглянувшись, продолжал свое дело.

Огромный кабинет был наполнен вещами, очевидно беспрестанно употребляемыми. Большой стол, на котором лежали книги и планы, высокие стеклянные шкафы библиотеки с ключами в дверцах, высокий стол для писания в стоячем положении, на котором лежала открытая тетрадь, токарный станок, с разложенными инструментами и с рассыпанными кругом стружками — все выказывало постоянную, разнообразную и порядочную деятельность. По движениям небольшой ноги, обутой в татарский, шитый серебром, сапожок, по твердому налеганию жилистой, сухощавой руки видна была в князе еще упорная

и много выдерживающая сила свежей старости. Сделав несколько кругов, он снял ногу с педали станка, обтер стамеску, кинул ее в кожаный карман, приделанный к станку, и, подойдя к столу, подозвал дочь. Он никогда не благословлял своих детей и только, подставив ей шетинистую, еще небритую нынче щеку, сказал, строго и вместе с тем внимательно-нежно оглядев ее:

— Здорова?.. ну, так садись.

Он взял тетрадь геометрии, написанную его рукой, и подвинул ногой свое кресло.

— На завтра! — сказал он, быстро отыскивая страницу и от параграфа до другого параграфа отмечая жестким ногтем.

Княжна пригнулась к столу над тетрадью».

Вот сцена прощания Андрея с отцом:

«Коляска шестериком стояла у подъезда. На крыльце суетились люди с фонарями. Огромный дом горел огнями сквозь свои большие окна. В передней толпились дворовые, желавшие проститься с молодым князем; в зале стояли все домашние: Михаил Иванович, мадмуазель Бурьен, княжна Марья и княгиня. Князь Андрей был позван в кабинет к отцу, который с глазу на глаз хотел проститься с ним. Все ждали их выхода.

Когда князь Андрей вошел в кабинет, старый князь в стариковских очках и в своем белом халате, в котором он никого не принимал, кроме сына, сидел за столом и писал. Он оглянулся.

— Едешь? — И он опять стал писать.

— Пришел проститься.

— Целуй сюда, — он показал щеку, — спасибо, спасибо!

— За что вы меня благодарите?

— За то, что не просрочиваешь, за бабью юбку не держишься. Служба прежде всего. Спасибо, спасибо! — И он продолжал писать, так что брызги летели с трещавшего пера. — Ежели нужно сказать что, говори. Эти два дела могу делать вместе, — прибавил он.

— О жене... Мне и так совестно, что я вам ее на руки оставляю.

— Что врешь? Говори, что нужно.

— Когда жене будет время родить, пошлите в Москву за акушером... Чтоб он тут был.

Старый князь остановился и, как бы не понимая, уставился строгими глазами на сына».

Это, разумеется, проза, исконная, первоклассная, образцовая. Но для нас, кинематографистов, это еще и совершенный сценарий — литературный и режиссерский, завидный сценарий, полно и глубоко воплощающий кинематографический тип художественного видения. Здесь нельзя пропустить ни одну деталь. В толстовской прозе все гениально подробно, точно и сжато, как, например, в «Медном всаднике» Пушкина, где грандиозная проблематика всемирно-исторического конфликта выражена так, что одинаково важны и движение мускулов на лице Евгения, и неподвижность монумента, утвержденность его во времени и в истории. Абсолютная верность глаза, безупречная точность письма наших классиков — незаменимая школа мастерства, драгоценнейшие уроки режиссуры, о чем говорил не раз Эйзенштейн, призывая учиться у Пушкина, Толстого, Достоевского, Гоголя художническому зрению и профессиональному мастерству. Я имею в виду в данном случае не проблемы экранизации, которые очень актуальны ныне и не случайно так активно обсуждаются (а наше кино знает удачные экранизации толстовской прозы, и это принципиально важно!), я хочу выделить иной аспект — весь широкий круг вопросов, связанных с соотношением литературы и кинематографа, с их внутренним родством, которое и определяет саму возможность нашей постоянной учебы у настоящей литературы, у Толстого особенно.

Я не случайно настойчиво подчеркиваю именно эту сторону дела. Ибо влияние Толстого охватывает не только сферу наших сугубо читательских интересов. Автор «Войны и мира» — великий учитель нескольких поколений кинематографистов, в том числе и нынешнего, едва вошедшего в искусство, и того, которое еще сидит на студенческой скамье. Мы частенько упускаем из виду, что Лев Николаевич Толстой — человек и художник XX века. За последние десять лет своей жиз-

ни он сделал необыкновенно много, и сделал как художник нового, нашего времени. Его творчество стало краеугольным камнем фундамента современной народной, демократической культуры, и наша советская культура — восприемник всего лучшего, всего живого, что составляет бессмертную душу толстовского наследия.

Толстой учит нас, как надо управляться с «предметом жизни», чтобы он стал «предметом искусства».

Эта наука — навсегда.

С. Бондарчук

Читая бессмертную эпопею

Памятная встреча Сергея Бондарчука с творчеством Л. Н. Толстого, его работа над экранизацией романа «Война и мир» утвердили очень важные творческие параметры отношения современного кинематографа к классике вообще, к толстовскому наследию — особенно.

Мы обратились к Сергею Федоровичу Бондарчуку с просьбой рассказать о том, как шла работа над «Войной и миром», что определяло ее направление, какие коррективы внес бы в свою работу художник сегодня.

— Оглядываясь нынче, спустя много лет, на свою встречу с творчеством Льва Толстого, с его бессмертной эпопеей «Война и мир», которая так требовательно и серьезно обозначила необходимость новых перемен, новой большой внутренней работы — на всем дальнейшем моем пути в кино, — не могу теперь не удивиться той смелости, с какой тогда взялся я за экранизацию. Сегодня у меня, быть может, такой смелости не хватило бы. Сегодня я называю эту смелость отчаянной...

В самом деле, разве что храбростью неведения можно объяснить самую попытку вывести на экран бесконечно сложную, глубинно вскрытую гениальным художником действительность России в драматичнейшие годы ее существования. Ведь Толстой вскрывал ее, эту действительность, во всех возможных ракурсах и во всех пластах: от императорского двора до самых низов бесправного, но живого народа, именно жизнью своею и дающего жизнь всем этим «пластам»... И при всем этом нам надо было охватить не только лишь фабулу огромного романа, но и попытаться донести до зрителя нравственную, психологическую, идейную мощь произведения, показав на экране столь непростые связи и отношения героев, знакомых каждому с детства...

— *Колоссальный объем работы над переложением «Войны и мира» на экран, — если судить по сегодняшним меркам,— конечно же, требовал многосерийности. Той самой, которая стала доступна и реальна для кинематографа только теперь. Насколько же усложнялись задачи экранизации в ту пору применением этого принципа многосерийности...*

— Разумеется, четыре серии для гигантского романа Толстого в сегодняшнем зрительском представлении, пожалуй, выглядят просто неправдоподобно. Современный зритель воспитан на телевизионных экранизациях — сериалах. Среди них в наше время есть даже и двадцатисерийные, и это никого уже не удивляет. Но ведь в ту пору — кстати, всего шестнадцать лет назад — все обстояло совершенно иначе. Кино тогда больше, чем на двухсерийный фильм, очень редко посягало. Понятно, что наш тогдашний «замах» на четырехсерийное произведение экрана представлялся чем-то необыкновенным, из ряда вон выходящим. Ну, а раз так, то, значит, и мы должны были в полной мере ответить поставленной перед нами задаче, — по крайней мере, соответственно тогдашним, «небывалым» еще масштабам постановки. И вот, как это ни покажется парадоксально, подобное отношение к самому «замаху» — к никогда не существовавшим еще дотоле четырем сериям — словно бы дало вдруг этим сакраментальным четырем

фильмам, при всей несоизмеримости их с романом Л. Н. Толстого, какое-то дополнительное измерение. Это-то ощущение, наверное, и помогло нам тогда раздвинуть жесткие пределы четырех серий. Помогло также и в самих себе все открывать и открывать какие-то резервы, какие-то новые силы, а они потребовались от каждого участника съемки. Дело, конечно, еще и в том, что работа над постижением и воплощением образов великого Толстого давала каждому из нас невыразимое счастье прикосновения к заветному, близкому, родному... И это уже само по себе рождало вдохновение, сплачивало, помогало преодолевать усталость и не отступать от цели.

Мы шли — или по крайней мере стремились идти — не по поверхности событий, описываемых Толстым. Мы ставили своей задачей внедриться в их суть — в их значение для жизни народа, всей страны. У нас шло непрерывное и всестороннее изучение, можно даже сказать, исследование этих событий. Мы шли по пути познания эпохи Толстого, и с этой целью углублялись в исторический, социальный, гражданский смысл событий, анализировали не только самочувствие героев, но выясняли идейное и художественное содержание каждого эпизода, входившего в картину. Для нас важно было выверить происходящее с позиций толстовской концепции нравственной жизни человека, внутреннего развития личности; короче говоря — понять и передать чувство долга перед обществом и людьми, которое составляет основу основ философии романа. Нашей задачей было как можно глубже проникнуть в особенности этой философии, ибо без этого, вне этого нельзя вообще понять и раскрыть в образах особенности толстовского стиля, его поэтики. В силу этих же задач мы хотели подчинить все течение нашего фильма толстовским законам внутреннего сцепления — «сопряжения» всей образной ткани, всех художественных элементов произведения внутри их самих. При этом мы с самого начала решительно отвергли возможность приблизительных или похожих решений, не говоря уже о каком-то — пусть малейшем — домысливании Толстого. Сама проблема экранизации «Войны и мира», несмотря на крайнюю и неумолимую жесткость границ каждой серии, была слишком весома и значительна сама по себе, чтобы можно было допустить, повторяю, пусть малейшее отступление от Толстого, от его миропонимания, от толстовской интерпретации каждого образа. Именно поэтому избранный нами принцип экранизации «Войны и мира» для нас иного решения не допускал.

— *Верность авторам в ту пору, кажется, была вообще гораздо более прочной?*

— Нет, уже и в то время, а сейчас и вовсе, кино и телевидение иногда позволяли себе отнестись к тому или иному произведению русской, западной или советской классики произвольно, — не могу подобрать другого слова. Не говоря уже о том, что подобный произвол, на мой взгляд, есть путь не только наилегчайший, не требующий серьезного труда, но это ведь еще и нравственно ошибочный, порою даже кощунственный для художника путь. И он, этот путь, непременно мстит за себя в конечном-то счете. Мстит тем, что отнимает глубинную мысль автора; трудный, но подлинный поиск подменяет внешним «блеском». А как следствие всего этого, истощается творческая потенция художника, грозя превратить пусть талантливого, даже яркого вначале режиссера в жалкого дельца от искусства... За рубежом я нагляделся достаточно подобных примеров: их не перечесть. Случается, к сожалению, нечто похожее и в нашей жизни, когда вдруг на экран выходит картина, пленяющая, на первый взгляд, остротой замысла «по мотивам». А сами мотивы — то есть именно замысел первоисточника — в лучшем случае отходят на второй план или же вовсе становятся пародией, издевкой над замыслом, оскорбляя требовательного, знающего зрителя и упрощая, извращая вкусы и взгляды зрителя нетребовательного, чаще всего юного, не успевшего еще одолеть классику в первоисточнике и вместо нее получающего вот такую бессодержательную подделку, пышно изготовленный, но жалкий ширпотреб. И ведь он не безвреден, этот ширпотреб, вот что главное... Если у классики хоть что-то отнято, изменено, «добавлено» — это уже не классика. Верность

и еще раз верность — иных решений она не допускает.

А сколько можно было бы вместить в экранизацию «Войны и мира» толстовских богатств, в рамки экранизации не вошедших, сегодня об этом, повторяю, даже страшно думать!.. В нашу же пору перед нами был относительно свежий опыт американских кинематографистов, сделавших свой, тоже небольшой по метражу фильм «Война и мир» с добрыми намерениями, но с не очень точным ощущением русской жизни — того народного существования, тех национальных примет действительности, которые на чей-то взгляд вроде бы и не являются очень уж принципиальными, но если их нет, то с этими приметами уходит, пропадает нечто драгоценное, словами не выразимое, то, что и составляет приметы всей в целом русской культуры, русской души. А в то же время каждому большому русскому художнику придает свои особые, неповторимые черты... Ведь и Чехов, и Шолохов, столь же близкие для меня писатели, как и Толстой, — это именно свой, ни на кого более не похожий, особенный мир. Это всегда свои ритмы, краски, звучания, свое внутреннее движение, своя стилистика, даже и свой ход мысли, свой взгляд на мир. При экранизации произведений этих писателей каждый эпизод, каждый кадр этого эпизода требуют особого подхода и особого решения. Тут необходима всякий раз своя композиция, свой монтаж, которые опирались бы на внутренние законы поэтики опять-таки именно этих, а не других каких-то писателей, не «стилизованного» кино вообще... Думаю, что в особенности это применимо к Толстому с его необыкновенной жизненной мощью и нравственной силой, с его настойчиво высказываемой мыслью о необходимости иной жизни для России, с той концепцией войны и концепцией мира, какую Толстой изнутри, прочнейше связывал с жизнью народа и всей России, с назревающим в ней подспудно движением декабристов... И все это для нас означало, что сама экранизация — без всяких попыток нарочито «осовременить» ро-

«Война и мир»

ман — свяжется, не сможет не связаться с далекой, но внутренне ощутимой перспективой русской истории, с русской революцией, зеркалом которой, по словам В. И. Ленина, и был Л. Н. Толстой.

В зеркале этом гигантски отразился народ: его чаяния, надежды, сомнения. Отразился прежде всего русский мужик с его силой и его слабостями, верой и неверием, патриархальщиной и беззаветным мужеством; с его любовью к родине — неосознанной, но могучей, той, что и положила конец безграничному, казалось, в то время могуществу Наполеона... В дальнейшем мне посчастливилось развить и завершить эту тему в фильме «Ватерлоо», где как бы с другой стороны — со стороны противника, — но, думается, довольно отчетливо, тоже высвечивается мировое значение Отечественной войны 1812 года, когда Наполеон уже был фактически разбит Кутузовым, разбит Россией... Блюхеру и Веллингтону оставалось только добить этого обессиленного, надорвавшегося на полях России захватчика...

— Значит, в какой-то мере фильм «Ватерлоо» явился для вас как бы продолжением и завершением толстовской эпопеи?

— Можно так считать хотя бы потому, что и сам я тогда, будучи постановщиком «Ватерлоо», целиком был во власти «Войны и мира», — имею в виду свое внутреннее состояние. Собственно, Толстой, его мысли об искусстве, народности искусства, нравственных задачах искусства, — в чем-то столь близкие мыслям В. И. Ленина, — оказали на меня такое влияние, которое я назвал бы необратимым. Постоянно действующим... Проникновение в эти мысли — деятельное, я считаю его необходимостью для каждого художника. Только вооружившись ими, и можно прикасаться к классике... Что ж говорить о касательстве к самому Толстому!

Концепция войны у Толстого столь же многомерна, сложна и объемна, столь же глубоко насыщена размышлениями о жизни человеческого духа, как и концепция мира. Здесь все, начиная с того, как Толстой понимал первопричины бытия, восходит к его конкретной мысли о бесконечности жизни. Каким-то чудом своего гения Толстой умеет проникать одновременно в душу и сердце, умеет выражать мысль не только словами, но еще и тем, что таится как бы «между слов». Его образы обладают колоссальной, всепроникающей жизненной силой. Отсюда особая, пластическая зримость, «киногеничность» толстовского письма. Думается, нам удалось довольно близко подойти к разгадке этого главного — и столь важного для экрана — секрета толстовского метода. Именно толстовского. Другие, дорогие мне писатели требуют иных «разгадок»...

— Здесь, вероятно, важны не только сходства, но и различия?

— Безусловно. И, думается, именно ключ Толстого позволяет это почувствовать... Чехов, например, сохраняя предельную краткость и сжатость образного письма, стоит в своей поэтике, как мне представляется, ближе к Блоку, тогда как манера Толстого строить образ восходит — для меня во всяком случае — к Пушкину... Все это, конечно, ощущения... Но вот где-то тут, на этих почти непередаваемых, но крайне важных для меня ощущениях, мы и искали образный строй, образный язык фильма. Выстраивался он строго по роману — начиная с механической круговерти светского салона Аннет Шерер, которую незабываемо играла А. О. Степанова, кончая одним из самых, на мой взгляд, впечатляющих эпизодов финала, где Кутузов, сыгранный Б. Е. Захавой, поздравлял русских солдат с одержанной ими победой и весело — точно так, как сказано у Толстого, — говорил им, что, мол, теперь, французов-то холодных и голодных, погибающих в снегах России, даже и пожалеть можно было бы. Но раз никто их сюда не звал, то, значит, и выходит им теперь мордой в г...о.

Повторю, читая «Войну и мир», каждый может и почувствовать, и увидеть все, о чем там сказано: проза Толстого чрезвычайно к и н о г е н и ч н а. И тем обманчивей ее «доступность» для кино. Ведь если бы задача заключалась всего только в воссоздании на экране «плоти» романа — все нынче было бы куда проще, конечно, при условии нынешних просторных сериалов. Однако нам надо было передать психологически возвышенную суть твор-

чества Толстого, духоподъемность его внутреннего содержания, его человечность. Мы должны были каким-то способом сообщить фильму то чувство огромности народной жизни, моральной значимости человеческого бытия, нравственных задач человека, каким проникнуты страницы романа.

...Огромная земля живет и дышит под солнцем на страницах «Войны и мира». Она невыразимо прекрасна... Вот это современное соотнесение, теперь ощущаемое нами в бытии человека и Земли, человека и Вселенной, эта угаданная Толстым возможность и доступность человеческого полета к небу, торжественное и счастливое постижение близости неба и человека, которое поразительно тонко и глубоко как бы предсказывал Толстой, выражая сложнейшие эмоции в душевном мире своих любимых героев, нам тоже надо было так или иначе донести до зрителя. Дать почувствовать это духовное богатство. Отсюда в фильме образ Земли, планеты, которую люди, каждое поколение людей, приходящее в мир, чтобы жить дальше, должны любить и оберегать от зла.

— Толстой каким-то чудом гения предугадывал зло взаимного глобального истребления людей...

— И эта тема входит в фильм «Война и мир», а потом и в «Ватерлоо». Приобщение людей к таким именно глобальным проблемам бытия становится в наше время актуальнейшей задачей искусства. И несмотря на то, что я решительно отношу себя к числу тех режиссеров, которые категорически возражают против искусственной «актуализации» классического наследия, считая, что подлинная значимость художественного произведения сама по себе должна вырастать из его сути, мы, работая над «Войной и миром», хотели наполнить экранные образы теми чувствами, которые рождают произведения Л. Н. Толстого именно у читателей XX века и которые делают великого русского писателя особенно близким нам. Делают его нашим современником. И это естественно. Тут нет никакой нарочитой «под-

«Война и мир».
Элен — И. Скобцева,
Пьер — С. Бондарчук,
князь Курагин — Б. Смирнов

гонки» под современность. Ведь в последние годы жизни Льва Николаевича, где-то совсем рядом с ним и вокруг него, шла огромная работа руководимой В. И. Лениным партии большевиков. Готовилась и была уже совсем близка пролетарская революция. Был близок и окончательный слом всех прогнивших устоев царской России. И Толстой, идя своим собственным путем, тоже нес свой могучий, непримиримый протест против зла, утвердившегося в такой алчной жизни. Он как бы выражал Россию этого периода в себе самом, в своем творчестве. Не забудем, что, по выражению В. И. Ленина, до этого графа в русской литературе настоящего мужика еще не было. А ведь именно мужик, как образное воплощение духовной силы народных масс России, при всей противоречивости толстовской философии, проявившейся в толковании им героя из народа, при фатализме, ослаблявшем его концепцию истории, именно мужик с его мирочувствием, с его природной нравственностью, определяет всю нравственную атмосферу толстовской эпопеи. Отсюда исповедуемая Пьером Безуховым честность, справедливость, доброта; отсюда все его гуманные порывы. Отсюда же и поэтическое восприятие сущего Наташей Ростовой. Отсюда гордая замкнутость, решительная отчужденность от высшего света, свойственная всему семейству Болконских... И ведь столь же отчетливо, столь же принципиально, направленно обрисовано Толстым ничтожество, внутренняя тщета тех, кого великий художник противопоставляет своим любимым героям. Именно с этих — народных, крестьянских — позиций мы видим и людей, нелюбимых Толстым, пустых, маленьких, ничтожных...

Больше всего и прежде всего Толстого интересует человек — его внутренняя духовная жизнь, свойственные человеку борения души, способность к нравственному самоопределению. В этом — значение романа, неумирающая, вечная и неподдельная его актуальность.

Известно, что Толстой решительно отвергал «социальные цели» творчества, считая их несоизмеримыми с целями художественными, со стремлением истинного художника научить людей любить жизнь в ее самых простых и вечных проявлениях. Может даже показаться, что Толстому вообще безразлично то, что он называет целью социальной. Однако же тут все обстоит гораздо сложней. Быть может, даже противу желаний и намерений самого писателя, социально-неправедный строй царской России именно в творчестве Толстого получил свое бесповоротное и исчерпывающее осуждение. Именно на этом основана глубочайшая любовь Ленина к Толстому. На этом базируется гордое чувство Ленина, что этот гигант мировой культуры рожден русской землей, что неотвратимо надвигающаяся пролетарская революция, поскольку она отражает и интересы трудового крестьянства, говорит и его голосом.

Гуманистические традиции Толстого, его человечность, идеалы добра и справедливости, по-своему выраженные затем Чеховым, а еще позже Горьким, продолженные Шолоховым, Фадеевым, а после уже и всем беспредельным, бескрайним разливом сегодняшнего русского советского искусства, требуют прежде всего сохранить верность правде жизни. Быть искренним в поисках этой правды!

— *Но и от фабулы в построении фильма тоже нельзя было уйти...*

— Выстраивая фильм, уточняя его сюжетные — скорее, чем фабульные — ходы, его смысловое и конструктивное решение, мы, следуя за Толстым, прошли, думается мне, почти через те же самые трудности воплощения и уточнения замысла, трудности понимания внутренних целей самого замысла, с какими встретился, как известно, и сам писатель во время работы над романом. Ведь только в процессе создания своего, поначалу семейно-исторического романа Лев Николаевич пришел к мысли о необходимости коренной перестройки, решительного изменения первоначальной концепции произведения за счет идейного, нравственного обогащения его народной мыслью. На этих путях он и насытил эпопею пониманием великого значения той народной войны против Наполеона, какой стали события 1812 года.

Вот эта народная мысль, пронизавшая роман Л. Н. Толстого, и стала сначала его стержнем, а затем и стержнем нашего фильма. Она превратила задуманную вначале семейно-историческую хронику в историческую эпопею.

«Чтоб произведение было хорошо, — говорил Толстой, — надо любить в нем главную, основную мысль»[1]. Сам он горячо любил, а поэтому-то и сделал главной для «Войны и мира» как раз эту мысль — «мысль народную вследствие войны 1812 года». Отсюда решение всех батальных сцен, их понимание, а значит, и их трактовка в нашей картине. Военные эпизоды, при всей их тоже непривычной тогда объемности, освещены, насыщены внутренним состоянием, духовной жизнью героев Толстого.

Вот так, идя в своих поисках вслед за Толстым, следуя его идее, мы непрерывно уточняли и корректировали направление своей собственной работы по созданию фильма... Под ногами главных героев Толстого — почва имений, унаследованных от далеких предков, почти все они — люди титулованные, имеющие знатную родословную... Но лучшие из них — близки нам по своим поискам, по душе... Они ищут — и обретают — такие представления о своем жизненном долге, которые и позволяют Толстому наделять этих обитателей дворянских усадеб живой душой. Активной потребностью добра. Деятельным тяготением к нравственному идеалу. Их поиск, их небезразличие к окружающему, их совесть — вот что делает их вечно живыми.

Толстой дает нам возможность познать «войну» — точно так же, как и «мир» — путем непосредственного столкновения своих героев с действительностью. Великий реалист, Толстой проникает здесь особенно взыскательно в человеческую душу, выясняя с беспредельной искренностью — какова же она есть, эта человеческая душа, как складываются ее контакты с другими людьми, со всей окружающей действительностью. И мы снова и снова прочерчивали эту центральную тему Толстого (причем центральную не только в «Войне и мире»). Нас остро волновало и то

[1] Л. Н. Толстой. Собр. соч. в 14-ти томах, т. 7. М., «Художественная литература», 1951, стр. 362.

«Война и мир»

бытие, которое открыто нашему взгляду, и то, что протекает чаще всего совсем невидимо, скрыто, но, выявляясь тем или иным путем, составляет истинную сущность, подлинную природу каждого человека, в конечном счете определяя все его поступки — и сознательные, и неосознанные... Так, например, будучи гениальным психологом, Толстой помогает нам понять совершенно неожиданный, кажется, порыв Наташи Ростовой к вовсе далекому, даже чуждому ей Анатолю. Помогает понять и все дальнейшие Наташины превращения, основанные на той *нелогической логике*, которая исходит от всего существа, от непосредственности, юной впечатлительности и редкой цельности натуры героини. Все это с годами невозвратимо уйдет и поблекнет. Но и в этом тоже будет своя логика характера. В этом скажется непреодолимая сила обстоятельств — сила самой жизни, лепящей облик людей. Подчиняясь этой силе, безотчетно живет и действует Пьер Безухов, человек богато одаренный, но поначалу безвольный, внутренне несформировавшийся. Живет, отдаваясь нравственно чуждым для него притязаниям «высшего света». Зато потом, во время войны и плена, Пьер преображается, все более тесно сходясь с той народной средой, где видит много такого, что поражает его и как бы заново формирует его взгляды, весь его внутренний облик. В нем Лев Николаевич искал путь к идеалам демократической России... Совершенно иным путем движутся по жизни Николай и Петя Ростовы. Да и вся большая семья коренных москвичей Ростовых... Совсем иной, замкнутой, даже неприступной для других, отдельной от других, требовательной нравственной жизнью живут старый князь Болконский, его сын Андрей и княжна Марья. У них свои, особые, трудные точки соприкосновения с людьми, свои идеалы и свои противоборства... Самостоятельный и какой же отталкивающий, нечестный, нечеловеческий в своем паразитизме, приспособленчестве мир раскрыт в образах семейства Курагиных...

И все это мы старались выявить через взаимоотношения персонажей друг с другом и с окружающим миром. Через поступки, встречи, радостные и горестные переживания, ошибки характеров... Короче, через совершенно понятное, всем нам интересное — и вчера и сегодня — реальное поведение героев романа. Только посредством раскрытия их жизни мы могли выразить эпоху, так подробно, так всесторонне описываемую Толстым, все ее неповторимые черты. И каждый из нас отдавался своей задаче всем существом, хотя порой на нашем пути поневоле вставала преградой, иногда почти непреодолимой, чисто практическая деловая необходимость: свести образы — по-толстовски масштабные — к ролям эпизодическим. Соотношение творческих пропорций в нашей работе было именно таково: макрокосм романа и микрокосм фильма. Вообще-то нам оставалась как будто одна только возможность: создать всего лишь версию «Войны и мира». Однако пойти на это было бы грешно и перед Толстым и перед многомиллионным зрителем...

— *Или — или... Кажется, «третьего» пути тут не было. Но ведь все-таки режиссер и постановочная группа его в конце концов нашли.*

— Да, был еще один, самый трудный путь: путь всемерного сжатия, всемерной концентрации творческой энергии романа, которая «разжималась» бы, заявляла бы о себе в образах уже на экране. Разумеется, это было возможно лишь при условии соответствующего зрительского настроя, а этот настрой опять же зависел от нас... И мы сознательно пошли таким именно нелегким путем, догадываясь, впрочем, уже и тогда, что при всех наших усилиях *всеравно* будем впоследствии упрекать себя, свой фильм в неадекватности роману... Я и тогда говорил и теперь скажу, что главной и в какой-то мере осуществимой задачей было лишь как можно ближе подойти к Толстому. Не «углублять» Толстого (он и так бесконечно глубок), не «расширять» его (он и так подобен океану), не «осовременивать» (он и без того современен и актуален в лучшем подлинном смысле слова), а *передать* средствами кинематографа мир Толстого, созданный в романе. Масштабность сама

по себе, постановочные эффекты сами по себе занимали нас при этом меньше всего. Хотя это не значит, что они нам были вовсе не нужны. Просто они должны были возникнуть органично, исходя из нашего понимания и ощущения замысла Толстого, который ведь дотошно исследует всех своих героев, всех без исключения, какую бы ступеньку на общественной лестнице они ни занимали. И всегда и неизменно исследует с одной только, главенствующей для художника, точки зрения: с позиции их соответствия нравственным нормам народной жизни, чести и совести. С позиции тех морально-нравственных критериев х о р о ш е г о в человеке, которые были выработаны народом и приняты Толстым, положены в основу всего его творчества как главная черта. Главная особенность русского народного, национального характера.

Этическая мера, каковой в представлении народа является совесть, наличие либо отсутствие совести — это та мера, которой руководствовался Толстой и которая помогла нам строить образы, выявлять их значение для киноромана. Нравственное отношение к родине, Отечеству, да и просто к любому другому человеку — вот «зерно», которое должно было «прорасти» в каждом персонаже фильма и по-своему выразиться в многозначном понятии подвига, совершаемого и всем народом, и отдельными героями Толстого. У главных, любимых Толстым персонажей героизм — чувство совести, долга — непоказной. Он естествен, как дыхание. Из этого мы и исходили, определяя звучание, настрой каждого образа.

Толстой глубоко патриотичен. Его патриотическое чувство опять-таки вплотную связано с народной нравственностью, с ощущением истории страны как истории людей, не ищущих для своего благополучия ни чужого добра, ни тем более чужих земель. Недаром же так настойчиво высказывается Толстым мысль об исконной общности людей, о необходимости их скорейшего объединения на основе добра, под знаменем деятельной добродетели. К этой

«Война и мир».
Наташа Ростова — Л. Савельева,
Андрей Болконский — В. Тихонов

деятельной добродетели трудным путем идет Пьер. Поэтому-то волею Толстого его образ и стал центральным в эпопее. Собственно ему и предоставляет Толстой соединять, «сопрягать» все главные сюжетные линии романа, как и выражать всю главную нравственную проблематику эпопеи во всех жизненных и психологических аспектах. Судьба Андрея Болконского иная; ведь он с самого начала несет в себе противоречия - неразрешимые — и в личном и в общественном своем существовании... Известно, правда, что у Толстого были намерения повернуть эту судьбу по-другому, показать в финале романа две свадьбы: Николая Ростова с княжной Марьей Болконской и Пьера с Наташей. Это для их счастья Андрей Болконский, оставшийся в живых, должен был отказаться от женитьбы на Наташе. А после свадьбы Андрей Болконский и Николай Ростов становились участниками заграничного похода и вместе возвращались потом в имение Ростовых — Отрадное... Согласно подобному благоприятному течению событий последние главы произведения Толстого должны были получить даже и соответствующее название: «Все хорошо, что хорошо кончается».

Но, как известно, критическое отношение Льва Николаевича к собственному творчеству было поистине беспримерным по своей остроте и требовательности. Нет, не мог быть т а к и м благодушным финал эпопеи. Чутье художника безошибочно определило и нарастание драматизма к финалу и ту в целом трагическую ноту; которая доминирует в духовном, да и во всем жизненном существовании семьи Болконских, — особенно Андрея. Именно эта трагическая нота превращения светского «комильфо», каким был Андрей в начале романа, в человека духовно взыскательного, ищущего и не находящего смысла в окружающем, позволила Толстому так высоко поднять Андрея в системе других образов романа, гениально сочетать в нем свет и тени — и в нем самом, и в его широком и просторном звучании, проходящем через всю структуру эпопеи.

Структура романа, как я уже сказал, очень обогатилась, вобрав в себя размышления писателя об участии народа в Отечественной войне. Народная война, особенно Бородинское сражение, роль ее в событиях 1812 года, как и вся история взаимоотношений Александра и Наполеона, диктаторов, равнодушно обрекавших на гибель и мучения огромные массы людей, стали теми звеньями, которые придали роману психологическую многомерность в раскрытии самого хода истории. И если поначалу Александр у Толстого еще противопоставлялся Наполеону, то затем писателю становится полностью ясно их внутреннее подобие: ясна «вся подлость, вся фраза, все безумие, все противоречие людей, их окружавших, и их самих», — такими словами говорит об Александре Лев Николаевич Толстой в своем романе.

Героическая эпопея по мере работы писателя все более обретает народный дух. Лев Николаевич упорно ищет «рамку», то есть форму выражения мыслей, теперь уже плотно связанных у него с ролью народа в войне. «Мысли эти,— пишет о своем романе сам Л. Н. Толстой, — плод всей умственной работы моей жизни и составляет нераздельную часть того миросозерцания, которое бог один знает какими трудами и страданиями выработалось во мне и дало мне совершенное спокойствие и счастие» [2].

— *Отсюда и эпиграф к фильму?*

— Конечно. Резкое осуждение Толстым самой возможности войн, истребления людей, всей криводушной политики военщины и, напротив, страстный призыв к объединению людей, утверждению мысли о деятельном добре — вот что стало для нас главным в нашей киноэпопее. Поэтому-то эпиграфом к фильму мы и взяли замечательные толстовские слова: «...все мысли, которые имеют огромные последствия, — всегда просты. Вся моя мысль в том, что ежели люди порочные связаны между собой и составляют силу, то людям честным надо сделать только то же самое. Ведь как просто» [3]. Действительно, просто настолько, что трудно даже поверить, что Толстой не знал о тех прочнейших связях людей, по-настоящему честных, связях, возникших на почве передо-

[2] Цит. изд., стр. 361—362.
[3] Цит. изд., стр. 299.

«Война и мир».
Элен — И. Скобцева

вых социальных идей, которые уже существовали в мире; не знал, что Россия, развивая эти идеи, уже движется к революции, что его мечта о союзе честных людей вплотную подошла к осуществлению. И тем поразительней, что, не зная этого, он продолжал отстаивать мысль о необходимости такого сплочения, которое стало бы залогом нравственной и общественной силы народа, его душевного здоровья, не осознав значения того сплочения, которое осуществлялось партией Ленина, собиравшей, готовившей, организовывавшей передовые силы народа для революции.

Подчиняя этой именно идее весь ход киноповествования, мы стремились последовательно и планомерно развивать ее в каждой отдельно взятой серии, строго соблюдая в то же время их сюжетную связь и психологическую цельность.

В первом фильме — «Андрей Болконский» — исторические события даны, согласно методу самого Толстого, в довольно широкой, конечно, исходя из возможного, экспозиции... Здесь мы знакомили зрителя со всеми главными героями киноэпопеи. Петербург и Москва того времени, великосветская, «салонная» и просто семейная жизнь героев, со всеми оттенками их взаимоотношений, короче, все стороны бытия рассматриваются в этой серии, как уже сказано, через призму сложнейшего мировосприятия Андрея Болконского. На его долю выпадают тяжелые испытания. Он проходит через трагедию Шенграбена и Аустерлица, и как раз в это время умирает маленькая княгиня, его жена Лиза. А сколько еще горя, утрат, мучений ожидают его впереди... Но Толстой находит для князя Андрея возможность глубинных душевных перемен. Их приносит герою сама жизнь. А она обязательно их приносит, поскольку она и есть ж и з н ь, как говорит Толстой, жизнь н а с т о я щ а я. По сути это обычная жизнь людей, которая «с своими существенными интересами здоровья, болезни, труда, отдыха, с своими интересами мысли, науки, поэзии, музыки, любви, дружбы, ненависти, страстей шла, как и всегда, независимо и вне политической близости или вражды с Наполеоном Бонапарте, и вне всех возможных преобразований».

И вот эта-то настоящая жизнь, незаметно для князя Андрея (эту роль исполнял В. Тихонов), лечит героя. Лечит сама собою, тайно и незаметно для него, но мощно делая свое дело и давая ему необходимое успокоение. А затем происходит встреча Андрея с Наташей Ростовой в Отрадном. Встреча эта приносит

чувство восторга и обновления. Особенно я люблю эпизод, где герой видит старый дуб, чудесно преображенный приходом весны — «ни корявых пальцев, ни болячек, ни старого недоверия и горя». К счастью, удалось найти и снять именно такое огромное старое дерево, образ, точно отвечающий картинному толстовскому «письму словом». И радостно решает князь Андрей, что «жизнь не кончена в тридцать один год»... Правда, он еще не знает, что полюбил Наташу. Но знает, что впервые к нему пришло желание жить по-новому, так, «чтобы не для одного меня шла моя жизнь». Здесь наступает глубокая внутренняя перемена в душе героя. Желание личной славы и успеха уходит от него. Уходит вместе с неприятием жизни, мрачным недоверием, эгоцентризмом...

Светлый мир поэзии и любви, переданный в образах Сони и Наташи, окрашивает не только отдельные эпизоды фильма: они пронизывают или, точнее, должны пронизывать всю эпопею светом надежды. Но нам были столь же важны и те резкие контрасты, следуя которым Толстой вводит нас в круг людей порочных, людей «большого света». Эти люди являлись силой только потому, что их сила — связи, полезные лишь для них самих и вредные, губительные для всей жизни народа. Сила эта действовала бесперебойно, как хорошо и четко налаженное производство, недаром же Толстой сравнивает салон Аннет Шерер с «мастерской», где ровно и ритмично крутятся ткацкие веретена... Чужими, вовсе посторонними выглядят в этой обстановке лишь Андрей Болконский и «мсье Пьер», впервые попавший в это высшее общество незаконный сын графа Безухова. Ему здесь особенно тяжело и неловко. К одному лишь Андрею относится Пьер доверчиво, с полной искренностью: он чувствует в Андрее не только друга, но и безотчетно ощущает в нем некое духовное содержание, — ту большую нравственную требовательность и чистоту, которая составляет в романе главную примету всех Болконских... И в этом Пьер не ошибается. Андрей Болконский именно так, с сердечностью и добротой, относится к Безухову, угадывая незаурядность ума и сердца этого человека с нелегкой биографией. Пьер вырос за границей и начинен там всяческими путаными идеями, но в то же время жадно и с интересом тянется ко всему русскому, к родине... Для Андрея Пьер интересен неумением лгать, своей открытостью, удивительной улыбкой, при которой «вдруг, мгновенно исчезало серьезное и даже несколько угрюмое лицо и являлось другое — детское, доброе, даже глуповатое и как бы просящее прощения».

Пьер Безухов, как и Андрей, должен был сразу же определить для нас весь толстовский глубинный тон жизни и первой и всех последующих серий «Войны и мира»... Признаться, и для меня и для В. Тихонова это было актерским вхождением в неизведанную нами, никогда еще прежде не «опробованную» в искусстве жизненную среду, чужую во всем, кроме тех, пожалуй, вековечных нравственных устоев, которыми, по велению Толстого, жили и действовали оба героя. На эти устои мы и положились целиком в трактовке своих героев. Их образы были важнейшими для всего фильма в целом...

— *Как же вы их сегодня оцениваете?*

— Внешне Тихонов был, мне думается, гораздо ближе к Болконскому, чем я к образу Пьера Безухова. Но мое внутреннее отношение к Пьеру, все понимание его души, человеческого состояния Пьера на всех этапах его жизни дали мне запомнившееся навсегда драгоценное чувство родства, которое только и позволило мне взяться за роль. Оказалась она — труднейшей из трудных. И вместе с тем я никогда не перестану благодарить судьбу за своего Пьера Безухова! Он позволил мне не только изучить Толстого со всей доступной мне глубиной, но — более того — словно погрузиться в его стихию целиком, всем своим существом человека и актера. Ведь я уже сказал, что все, что я делал и делаю в кино с той поры, пронизано теперь и навсегда этим могучим источником добра, деятельной любви к жизни и творчеству... Вся работа в кино с того момента какими-то невидимыми, но крепчайшими узами непременно возвращает меня к Толстому. Возвращает к взглядам Толстого на искусство, в некоторых своих основах близ-

«Война и мир». Андрей Болконский — В. Тихонов, Наташа Ростова — Л. Савельева, графиня Ростова — К. Головко

ким, повторяю это снова, к ленинскому учению о народности искусства. Поддерживает во мне мысль о единственной насущной задаче искусства верой и правдой служить народу. С тех пор, какую бы я картину ни ставил, какую бы роль ни играл, я не то что какими-то сторонами своей души снова оборачиваюсь к Толстому, но принадлежу ему всегда всем своим существом. Вот так сейчас я сыграл заглавную роль в «Отце Сергии». И так же обязательно где-то отталкивался от Толстого во всех других работах. Происходит же это как бы вне моей воли, словно даже помимо меня. Наверное, потому, что художественные законы Толстого, опирающиеся прежде всего на законы этические, вошли в душу за время работы над «Войной и миром» настолько глубоко, что стали как бы неотъемлемой частью сознания... Слишком глубоко, наверное, вошел в меня и Пьер Безухов в своем понимании, осмыслении «внешнего» и внутреннего в человеке... Ведь уже сами события Бородинской битвы делают Пьера не то что другим человеком — они помогают ему наконец-то понять и самого себя, и свое жизненное состояние, свое положение в мире, в жизни, в соответствии с народом, с солдатами, со всеми русскими простыми людьми... Для меня очень важен, например, в романе эпизод на Можайской дороге, где усталый Пьер отдыхает поблизости от ужинающих солдат; они спрашивают Пьера: «из каких» он сам будет. Иначе говоря, они хотят знать, к т о о н е с т ь, что он за человек. И Пьер, в замешательстве, остро ощущает «необходимость умалить как можно свое общественное положение, чтобы быть ближе и понятнее для солдат». Какие великие слова. Уменьшить, умалить, принизить не себя ведь, а свое «п о л о ж е н и е», которое не должно разделять людей никогда вообще, а на войне, во время общей всенародной беды тем паче. Вот ведь что здесь открывается герою. Вот что понимает, вернее, чувствует Пьер Безухов всем своим существом. И для него это есть подлинное открытие! Поужинав с солдатами из одного котелка, Пьер сначала думает: «На-

до дать им!» Дать — денег... И он уже берется, чтобы достать деньги, за карман. Но потом вдруг решительно отказывается от этого намерения. «Нет, не надо», — сказал ему какой-то голос.

Вот этот голос я тогда не то что «представлял» себе, а прямо-таки слышал явственно, — это был голос совести. Тот важнейший и нужнейший для каждого человека голос, который всегда подает тебе важную внутреннюю весть. Весть, обращенную и к тебе самому, и к другим людям. Поэтому-то мы ведь и говорим «со — весть». Сообща идет эта весть, как нечто нужное всем людям вместе, всем нам сообща. Весть самой души. Совесть.

Особое, острое нравственное состояние Пьера Безухова, особая его взыскательность к себе, именно она и определяет все дальнейшие поступки героя, формирует его поведение, его внутреннюю жизнь. «Ежели бы не было страдания, — размышляет Пьер, — человек не знал бы границ себе, не знал бы себя самого. Самое трудное... состоит в том, чтоб уметь соединять в душе своей значение всего. Все соединить? — сказал себе Пьер. — Нет, не соединить. Нельзя соединять мысли, а сопрягать все эти мысли — вот что нужно! Да, сопрягать надо, сопрягать надо!» — с внутренним восторгом повторил себе Пьер, чувствуя, что этими именно, и только этими словами выражается то, что он хочет выразить...»

Пожалуй, для меня в киноискусстве и это открытие Пьера Безухова: «сопрягать надо», — тоже проникнуто очень большим, пусть лишь индивидуально мною ощущаемым, но для меня важнейшим творческим значением... Мне думается, сопряжение и есть основной творческий закон жизни. А значит, и закон всякого искусства вообще.

«Сопрягать» явления, то есть связывать их изнутри, связывать органично, а не соединять механически, — такова суть деятельного нравственного свершения, согласно которому надо строить и всю человеческую жизнь, все отношения людей между собой и во всем обществе, такова же суть творчества каждого художника. Он должен воплощать эти связи так, чтобы в его произведении все взаимодействовало и все находилось в живой многосторонней связи. Теперь это заветное сопряжение — мой неизменный принцип в искусстве. И он особенно важен, подчеркиваю это, для понимания классики и ее воспроизведения на экране. Отход от этого принципа сопряжения, думается, как раз и ведет к искажениям, обидным и даже порочным в искусстве.

...Наташа Ростова становилась центральной фигурой второй серии. Мы выносили сюда, в эту серию. все те трудные, нравственно сложные не только для одной героини, но и для всех окружающих лиц события, которые сам Толстой характеризует как «узел всего романа»[4]. В письме к П. И. Бартеневу, издателю «Русского архива», автор «Войны и мира» писал с чувством облегчения,что рукопись третьего тома наконец готова. «Я говорю наконец, — пояснял Толстой, — потому что конец 3-го тома было самое трудное место и узел всего романа». Этим-то «узлом», как раз и было увлечение Наташи Ростовой Анатолем Курагиным. Увлечение внезапное, но до такой степени сильное, что девушка дает согласие бежать с ним из московского дома Марьи Дмитриевны Ахросимовой, где с барышнями своими гостил зимою Илья Андреевич Ростов... Вспомним эти эпизоды. После знакомства с Анатолем, которое, не задумываясь о последствиях, веселясь, устраивает Элен, жена Пьера Безухова, Наташа сперва мучается неразрешимым для нее вопросом: «...кого она любила: Анатоля или князя Андрея? Князя Андрея она любила — она помнила ясно, как сильно она любила его. Но Анатоля она любила тоже, это было несомненно».

Людмиле Савельевой, игравшей труднейшую роль Наташи, оказались по силам эти мучающие героиню, «страшные» — так их называет Толстой — вопросы. Так ведь они на самом деле и сегодня все так же мучительны и страшны для каждого молодого искреннего существа, если вдруг подпадает оно волей случая под власть порочных, коварных людей,

---

[4] Цит. изд., т. 7, стр. 361.

изощренных в гнусном искусстве зла и соблазна. Наташу ведь соблазняет не только Анатоль. Еще более усердно занимается и з а б а в л я е т с я этим его сестра, ослепительная красавица Элен, ставшая женою Пьера Безухова, едва только он унаследовал огромное состояние и титул умершего отца своего... Элен Ирины Скобцевой умела казаться и ласковой и добродушной покровительницей Наташи и брата своего, этого якобы невинно развлекавшегося женатого Анатоля. А ведь речь-то идет о счастье и благополучии, более того, о самой жизни многих и многих людей... И счастье это в результате заботы бездушных эгоистов, Анатоля и Элен, ломается, рушится... Наташа в своем письме к княгине Марье отказывает Андрею Болконскому. Уже в эти минуты она втайне готовится к побегу с Анатолем: у Наташи, потерявшей голову, созрел именно такой «страшный план».

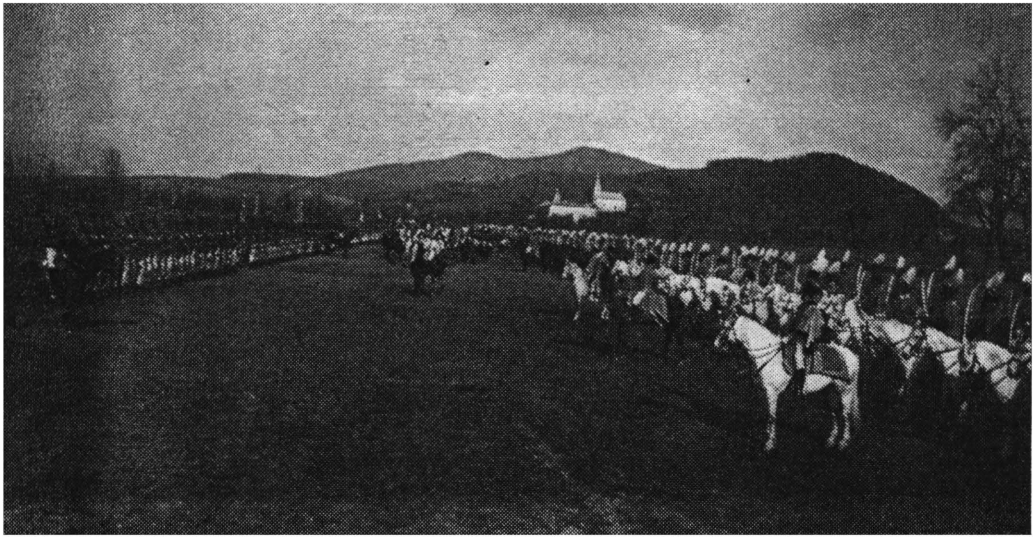
В романе «узел» этого страшного плана затянут натуго. Он буквально сжимает дыхание. Все события содержат какую-то особую, напористую силу внутреннего движения и в то же время решают свою конкретную задачу, спонтанно оборачиваясь в фильме по-особому насыщенными напряжением кадрами...

Так сложно живут герои... А на морозном звездном небе уже стоит над Москвой огромная яркая комета 1812 года. Та самая комета, которая будто бы предвещает людям всякие страхи и ужасы. Пьер же радостно, со слезами счастья смотрит на эту хвостатую звезду. Ему кажется, что она «вполне отвечала тому, что было в его расцветшей к новой жизни, размягченной и ободренной душе»...

Молва народная все же тогда не зря связывала появление кометы с неминуемой бедой: в том же году летом беда эта грянула. «Двенадцатого июня силы западной Европы перешли границы России, и началась война, то есть совершилось противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие». Так начинал Л. Н. Толстой новую часть романа. А мы этими словами Толстого начинали третью серию своего фильма, именно так и названного: «1812 год».

Характеристика войны, которую дает Толстой, художник и мыслитель, видя в ней, как и все мы сегодня, жесточайшую кровавую бес-

«Война и мир»



смыслицу, обязывала нас особенно строго очертить в этой картине круг событий, резко ограничив эпизоды семейные, а самый ход истории, всю его окраску и звучание целиком подчинив антивоенному направлению размышлений Толстого.

Центральной частью серии является Бородинская битва и связанные с нею чудовищные человеческие потери, понесенные с обеих сторон. Решающая сила битвы — народная, именно народная среда. Солдаты России. Сила, с какою до сих пор не приходилось по-настоящему вплотную сталкиваться героям романа. Зато теперь они до конца и уясняют ужасную суть войны и эти силы.

— *Известно, что для изучения Бородинского сражения Толстой специально ездил осенью 1867 года на поле битвы и был там два дня, занимаясь поиском и восстановлением всех деталей происходившего сражения, составляя план расстановки и продвижения войск. Вам, конечно, пришлось руководствоваться этими поисками?*

— Да, мы знали, что поездка на места Бородинского сражения чрезвычайно помогла писателю и вдохновила его. Вернувшись в Москву, Толстой сообщил Софье Андреевне, что очень доволен своими поисками. «Я напишу такое бородинское сражение, какого еще не было» [5], — уверенно обещал он. Так оно и оказалось. Воссоздание картины великой битвы поражает у Толстого одновременно и красочностью и правдивостью, реализмом страшного события, точностью деталей, их впечатляющей силой, не говоря уже о нравственном, психологическом звучании всей картины битвы. Мы увидели воочию, что земля, где сотни лет мирные русские люди жили своей простой жизнью, собирали урожаи, пасли скот, оказалась буквально пропитана кровью десятков тысяч человек... Над всем полем боя стояла густая дымовая завеса, пахло селитрой и кровью... Потом пошел дождь, словно слезы с неба. И как будто этот дождь говорил всем: «Довольно, довольно, люди. Перестаньте... Опомнитесь. Что вы делаете?»

Этот вопль души, словно крик отчаяния са-

[6] Цит. изд., т. 7, стр. 361.

«Война и мир»

мой природы, мы нашли возможным вложить в уста Пьера Безухова, потрясенного свидетеля этих ужасных событий, измученного всеми событиями ужасного дня.

Но ведь во всякой войне, как бы ни была она противна здравому смыслу, нравственным чувствам людей, всегда есть п р а в а я сторона: та, которая обороняет свою землю, защищается от стороны нападающей.

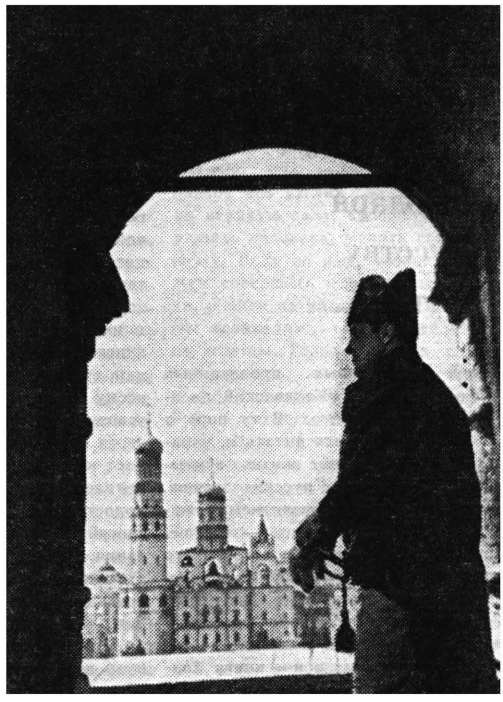
Испытывая моральное превосходство, она оказывается способной на подвиг необыкновенный и в общем-то не имеющий никаких иных объяснений, кроме силы души, патриотизма, любви к своей земле и своему народу... Так было в Отечественной войне 1812 года, так, еще ярче, еще могущественнее, было в боях советского народа против гитлеровской Германии. Вспомним и то, как выстоял народ Вьетнама, лишь незадолго перед тем освободившийся от ига колониализма, против всех зверств и жестокостей до зубов вооруженных войск США.

Поэтому и Пьер Безухов, которому суждено пройти через чудовищные испытания, через ужасы войны и плена, через все скитания под ежеминутным страхом смерти, не приходит в отчаяние. Напротив, он тут-то окончательно и находит себя. Он проникается пониманием «простой» жизни людей труда, извечно отторгнутых от всех жизненных благ, но сохраняющих справедливость, доброту и сердечность, как главные качества человека на земле...

Наша четвертая серия — «Пьер Безухов» — как раз и выражает итог философских поисков, составляющих суть всего жизненного и нравственного существования любимого толстовского героя в романе. Да, пожалуй, здесь стержень всего романа в целом, как и стержень нашей киноэпопеи.

●

Труд, вложенный актерами, всем постановочным коллективом в создание экранной версии «Войны и мира», от первого до последнего дня работы нашей над фильмом, был освящен нашей беспредельной любовью к Л. Н. Толстому, целиком был посвящен одной цели — как можно глубже и если можно полнее, доверчивее отдаться течению его мысли, раскрытой им правде русской народной жизни.



«Война и мир». Наполеон — В. Стржельчик

Но и понимая необходимость всего этого, мы не смогли создать кинопроизведение, которое оказалось бы равноценным гениальной толстовской эпопее, хотя знали, что отдали экранизации «Войны и мира» все лучшее, что было у нас в душе и сердце...

Оборачиваясь к тем давним дням, с любовью вспоминая о них, я испытываю чувство и радости и грусти. И еще — удивление. Неужели же мы смогли отважиться, рискнули взяться за эту махину, за эту, как называл Толстого Владимир Ильич Ленин, г л ы б у? И при этом сумели высказать хотя бы нашу любовь и беспредельное уважение к великому художнику.

Беседу вела Н. Толченова

Гордость мировой культуры

Жамиан Бунтар,
режиссер (Монголия)

Благодаря искусству Толстого...

Одной из первых, прочитанных мною книг был «Кавказский пленник» Льва Толстого. В ту пору я только что научился читать и, узнавая незнакомую мне жизнь, вчитываясь в трудные русские имена, тревожно следя за развитием сюжета, вдруг понял: книги — это необыкновенно, это чудо. И с того времени я навсегда полюбил чтение, не мог уж и дня прожить без книги. Возможно, это было просто совпадение, но совпадение поистине счастливое: первая книга и — книга Толстого. Не знаю, какой путь я бы выбрал впоследствии, как сложилась бы моя судьба, не случись в далеком детстве эта встреча монгольского мальчишки с творением великого писателя великой страны. Встреча с Искусством...

Потом было, естественно, много других книг — хороших, разных... Но это ощущение чуда, сопричастности с духовным миром большого писателя, поразившее меня, осталось в памяти навсегда. Может быть, именно тогда еще не осознанно, я начал мечтать о работе в искусстве, о творчестве. И когда уже юношей я приехал в Москву, во ВГИК, начав всерьез учить русский, я сам выбрал себе «учебник»: «Войну и мир»...

Помню нашу студенческую экскурсию в Ясную Поляну. Здесь прошли его детство и юность, почти вся последующая жизнь... Его стол, его книги. К дому подступают ели, березы, дубы. Лес «Заказ». И могила его...

А вот там была школа, которую Толстой открыл для крестьянских ребят и с увлечением занимался с ними. Школьные занятия, участие в проведении крестьянской реформы в качестве мирового посредника не были, как понял я потом, случайными эпизодами в биографии писателя. С первых шагов своего творчества Толстой говорил о необходимости нравственного совершенствования человека из господствующего сословия, который тянется к народу, критически относится ко всему окружающему, стремится к усвоению высоких нравственных качеств людей из народа. Толстой делает народ своим духовным руководителем. Он говорит о его великой нравственной силе и чистоте, о его способности перенести любые испытания. Писатель утверждает, что лучшие качества в человеке — честность, искреннее отношение к людям, требовательность к себе и т. д. — могут возродиться и окрепнуть при общении с народом. Потрясает та убежденность, с которой Толстой стремился к близости с народом, — вот поистине универсальная цель, к которой должны стремиться все, кто так или иначе соприкасается с искусством. Собственный писательский и жизненный опыт подсказал ему высокие требования, которые он предъявлял к художнику слова. По его глубочайшему убеждению, служитель искусства должен быть учителем жизни, народным советчиком в искании истины. От художника Толстой требовал, чтобы он страстно любил свой предмет и добивался совершенства своего мастерства, воплощения содержания произведения в новые художественные формы. Это *требование* полностью относится и к нам — кинематографистам.

Толстой не только изображает жизнь как художник; он страстно судит о ней как человек, познавший правду жизни, и эту страстность суждений, глубокую убежденность в своей правоте, в своих оценках людей вносит в само повествование.

Толстой, нашедший точные средства и формы авторского изложения, позволившие сочетать это изложение последовательности жизненных событий с раскрытием авторского взгляда, учит нас превращать само это изложение в выявление авторского миропонимания — во всей его сложности...

Многогранная жизнь Л. Н. Толстого, его исключительное по своему богатству творческое наследие явились на протяжении многих последующих лет предметом самых разнообразных и разноречивых оценок критиков всех направлений. Статьи Чернышевского появились в самом начале творческого пути Толстого. В конце этого пути, в 1908 и 1910 годах, появился цикл статей В. И. Ленина. Статьи Ленина о Толстом — методологическая основа советского толстоведения и литературоведения в целом. Помогали они и мне изучать творчество Толстого. В своих знаменитых статьях В. И. Ленин подверг глубочайшему анализу противоречия в мировоззрении и творчестве великого художника и указал на то, что они проистекают не из личной мысли писателя, а являются отражением «тех в высшей степени сложных, противоречивых условий, социальных явлений, исторических традиций, которые определили психологию различных классов и различных слоев русского общества в п о реформенную, но д о революционную эпоху» [1].

При этом передовые черты мировоззрения Толстого, его стремление «дойти до корня» и «разрушить до основания все старые порядки, основанные на порабощении масс, на нищете их», брали в нем, по словам Ленина, верх, и это позволило Толстому создать первоклассные произведения мировой литературы, стать «выразителем тех идей и тех настроений, которые сложились у миллионов русского крестьянства ко

[1] В. И. Ленин. ПСС, т. 20, стр. 22.

времени наступления буржуазной революции в России» [2].

Ленин высоко ценит в Толстом его критику собственнического общества, направленную на искоренение основ этого общества, и в то же время отмечает ее ограниченность; хотя в ней и содержатся элементы революционности, в целом же ее значение «стоит в обратном отношении к историческому развитию».

Говоря о всемирно-историческом значении художественных открытий Толстого, В. И. Ленин указывает, что их правильная оценка «возможна только с точки зрения того класса, который своей политической ролью и своей борьбой... доказал свое призвание быть вождем в борьбе за свободу народа и за освобождение масс от эксплуатации... с точки зрения социал-демократического пролетариата» [3].

...От писателя, от служителя искусства Толстой требовал безусловной искренности и правдивости. Непримиримый противник теории стихийного, бессознательного творчества и формализма в искусстве, Толстой в вопросах соотношения идейности и художественности стоял на том, чтобы произведение искусства было «художественным выражением мысли». Высшим требованием художественности Толстой считал простоту и ясность формы. Эти мысли гениального писателя, я считаю, стали своего рода девизом в работе советских кинематографистов, взявших на себя гигантский труд, великую ответственность — перенести произведения Толстого на экран. И эта ноша оказалась им по плечу. Сергей Бондарчук, Александр Зархи, Михаил Швейцер — крупные мастера экрана, с к а з а л и свое слово о Толстом на языке кино.

«Война и мир», «Воскресение», «Анна Каренина» прошли по экранам мира, принеся огромную радость людям, любящим Толстого, и всем поклонникам киноискусства Страны Советов.

Улан-Батор

---

[2] В. И. Л е н и н. ПСС, т. 17, стр. 210.

[3] В. И. Л е н и н. ПСС, т. 20, стр. 22.

Басу Бхаттачария,
писатель и режиссер (Индия)

Он нужен нам сегодня

Толстой не просто великий писатель и человек. Это одна из могучих опор всей современной культуры — без него невозможно представить сегодняшний мир. Я уверен, что он еще долго и мощно будет воздействовать на творчество всех художников, и это влияние, каким бы неуловимым на первый взгляд оно ни казалось, будет по-прежнему бесконечно глубоким.

Влиял ли Толстой на меня? Все, с чем человек сталкивается в жизни, все, что он любит — восход солнца, красоту мира, синеву неба, так или иначе влияет на него. Конечно, и Толстой повлиял на меня, не мог не повлиять — я очень люблю его как писателя. Но определить конкретно существо этого влияния мне трудно. Ведь Толстой повлиял на весь мир, на всех творческих людей во всем мире.

Писатели и художники открывают для себя в Толстом его мудрость, ум, умение постигать характеры, воспринимать мир, человеческую душу, его чувство совести. Все это оставило свой след и во мне, в моих фильмах, во всей моей жизни.

Но я думаю, что воздействие Толстого на всех нас не столько прямое, сколько косвенное. Прямого влияния великих классиков мы ведь всегда пытаемся избежать, оно подобно плену, которого мы стыдимся и от которого стараемся освободиться. А вот от косвенного влияния освободиться невозможно. Оно не тяготит нас, мы его даже можем не ощутить. Человек может и сам не заметить, как он изменился, например, под влиянием любви к женщине. Вот так же, наверное, мы меняемся под влиянием любви к Толстому.

Мне кажется, что в Индии по-особому любят и понимают Толстого. Быть может, потому, что феодальный уклад царской России и уклад колониальной Индии были так близки друг другу, что для того, чтобы понять жизненные обстоятельства и мотивы поступков героев Толстого, нам не нужны никакие дополнительные комментарии. Толстого в Индии воспринимают адекватно.

Лично мне в Толстом особенно близок его взгляд на любовь, как на великую силу, способную преображать человека, менять его к лучшему. Ведь во имя любви мы можем совершать и безумные поступки, и идти на подвиг. Во имя любви мы ненавидим, во имя нее готовы на жертвы. Только человек, способный любить, может быть нравственно здоровым человеком. Любовь — это чувство, дающее стимул духовному развитию человека, его стремлению к лучшей жизни. Она дает смысл и общественным отношениям человека. В произведениях Толстого это показано с огромной силой и убедительностью.

В мировом кино было много экранизаций толстовских произведений — «Воскресение», «Война и мир», «Анна Каренина». Я видел многие из них — это хорошие фильмы, в особенности «Война и мир» Сергея Бондарчука. Я очень ценю Бондарчука как актера и режиссера. Голливудская экранизация этого романа тоже прекрасна, но по сравнению с советской версией она кажется детской пьеской. Бондарчук проделал грандиозную работу, в ней сказалась его преданность Толстому, его огромная любовь к первоисточнику. И все же, когда я смотрел этот фильм (а смотрел я его трижды), то чувствовал, что что-то ушло из романа — не могу даже точно сформулировать в словах, что именно. Роман ведь бездонен, он рождает так много ассоциаций, в нем так много сказано между строк, что никто не в состоянии охватить всего того, что дает вам автор. Вот и кино: тебе дают много, очень много, но все-таки ты ждал еще большего!

В Толстом мы открываем свое прошлое. Но без знания прошлого, без уважения к нему невозможен путь в будущее. Поэтому и сейчас так современен Толстой, так нужен нам сегодня. Все мы воспитывались на его книгах.

Наверное, было бы интересно

снять фильм по какому-либо из тех произведений, которые Толстой адресовал детям. Снимать «Войну и мир» в Индии — проект заведомо нереальный (или пока нереальный), а вот детский фильм, наверное, мог бы получиться. Может быть, со временем я еще обращусь к подобному замыслу.

Современное кино развивается по разным направлениям. Одни режиссеры стараются делать «чистое кино», свободное от влияния других искусств. Другие исходят из того, что кино должно синтезировать в себе все: и театр, и литературу, и живопись, и музыку. Лично мне ближе второе направление, при том условии, конечно, что от синтеза разных искусств родится новое, самостоятельное искусство — кинематограф. Это искусство еще многому будет учиться у Толстого: ведь в его прозе столько специфически кинематографического!

Кинематограф не адекватен литературе, он пока еще не поднялся до ее уровня. И Толстой во всей его глубине и сложности обычно еще недоступен кино. Но я верю, кино еще поднимется до высот, достойных Толстого.

Дели

Кинг Видор,
режиссер (США)

Самое памятное впечатление моей жизни

Льва Толстого я считаю величайшим из когда-либо живших писателей, а его роман «Война и мир» лучшей книгой мировой литературы. Мое долгое общение с мыслью Толстого во время работы над экранизацией этого произведения явилось, несомненно, самым памятным впечатлением моей жизни.

Беверли-Хиллз

Людмил Кирков,
режиссер (Болгария)

Гуманизм великого писателя

Из всего, написанного Толстым, без колебаний выделяю роман «Война и мир» с его общечеловеческими и вечными проблемами, но не на втором месте, а р я д о м с этим произведением ставлю «Анну Каренину». Эта необыкновенно обаятельная книга настолько искренна, настолько человечна и настолько истинна, что она ничего не теряет с годами, которые отдаляют нас от времени ее появления. Думаю, это первый отчетливый протест против насилия над человеческой личностью в современной истории.

Вера Толстого в добро и человечность так непоколебима, что она обезоруживает любой скептицизм и пессимизм. И так как в конечном счете смысл искусства помогать человеку быть более добрым и более совершенным, без Толстого нельзя творить подлинно гуманистическое искусство. Художник берется за перо, кисть или камеру именно потому, что он верит в людей. Этому учит нас Толстой всем своим творчеством и всей своей жизнью. Я не вижу, кто и чем мог бы сравниться с ним.

Не существует художника, который формировался бы без участия нескольких мировых колоссов — Шекспира, Сервантеса, Толстого... Часто мы не можем даже точно определить, скольким мы обязаны этим людям. Но они — часть нашей личности, нашей сути, нашей жизни в искусстве. Влияние Толстого в своей творческой практике я ощущаю постоянно. Толстой — один из писателей, который учил меня, как понимать человека, как постигать самые тонкие душевные проявления характера. Он продолжает учить меня и сейчас, этот гениальный учитель познания человека.

Мне не приходилось участвовать в экранизации или инсценировке произведений Толстого. На это существует много причин, но главная заключается в том, что в принципе я против этих экранизаций и инсценировок. Попытаюсь защитить свой тезис. Зачем надо делать инсценировки? Разве Толстой не писал пьес? Писал, и притом, на мой взгляд, великолепные. Но он решил, что «Живой труп» должен быть пьесой, а «Анна Каренина» — романом. У него были свои творческие основания поступать именно таким образом, и, как мне кажется, художественная практика доказывает правоту его творческого решения. Зачем насиловать вещи? Или мы большие знатоки и умеем больше, чем он? Или мы более умные? Или мы «больше Толстой», нежели он сам?

Роман создается для того, чтобы его читать, пьеса — чтобы играть, музыка — чтобы слушать. Кое-кто скажет, что во времена Толстого не было кино в нынешнем смысле этого слова и, следовательно, почему бы не экранизировать его произведения? Не согласен. Можно рассуждать по-разному, но Толстой писал романы, а не сценарии. Предпочитаю их читать, вместо того чтобы смотреть киноиллюстрации.

Так что на экранизацию я бы не решился. С большим удовольствием поставил бы на сцене «Живой труп». Несколько раз смотрел эту пьесу, не раз перечитывал ее. И всегда, каждый раз открываю в ней нечто новое. Мне кажется, что она неисчерпаема.

И все же думаю, что экранизации произведений Толстого, сделанные советскими кинорежиссерами, более близки духу его творчества. Фильмы же, снятые по Толстому за пределами России, не имеют с ним ничего общего.

Влияние Толстого на современное киноискусство многосторонне, так как он принадлежит к тем великанам, которые определяют развитие мировой культуры вообще. Чтобы определить все направления и измерения этого влияния, необходима серьезная научная работа, которая не по моим силам и возможностям. Хочу отметить только один факт. Кино все больше и больше проникает в глубину фактов и явлений, в глубину человеческой души. Кино все больше и больше становит-

ся размышлением и анализом. Быть таким его побуждает и творчество Льва Толстого. В этом смысле кинематограф идет по его стопам.

София

Каллисто Козулич,
киновед (Италия)

Эхо Толстого в современном кино

Сколько раз уже экранизировались романы и повести Льва Толстого? Подсчитать нелегко, потому что в энциклопедиях по кино и другим зрелищным искусствам статьи «Толстой» нет. Все же приблизительные данные я привести могу. «Воскресение», например, переносили на экран по меньшей мере четырнадцать раз, из которых четыре — только в Италии. «Анну Каренину» — восемь, плюс две телепостановки. «Живой труп» — четыре раза. «Война и мир» экранизировалась реже, что объясняется размерами романа: нам известны всего лишь две его интерпретации, итало-американская Кинга Видора и советская — Сергея Бондарчука.

Итак, количество экранизаций огромно, остается только спросить себя, достойны ли они произведений великого писателя? Иными словами, адекватно ли воплощено на экране творчество Толстого? Это непростой вопрос. Он непосредственно связан с проблемой взаимоотношения кино и литературы, кино и прозы, проблемой, необычайно актуальной для современного киноискусства. Кино и литература располагают различными выразительными средствами. Они используют разные «алфавиты», у них разная «грамматика» и «синтаксис». Некоторые утверждают, что кино ближе к музыке, чем к литературе. И возможно, они правы. Не случайно, мне кажется, самые захватывающие кадры «Войны и мира» Бондарчука по ритму настолько напоминают музыку, что почти забываешь об их литературном происхождении.

Толстой, несомненно, гораздо больше дал кинематографу, чем кинематограф Толстому. Тому есть немало свидетельств — сколько фильмов было навеяно произведениями Толстого! Это факт наиболее любопытный, и я хотел бы на нем остановиться. Приведу примеры, так сказать, косвенного влияния — один из них даже «не признан».

Первый — фильм, снятый в Италии братьями Паоло и Витторио Тавиани в 1972 году, называется «У Святого Михаила был петух». Эта картина была сделана под влиянием «Божеского и человеческого», одной из последних повестей Толстого.

В основу этой повести великий писатель положил исторический факт — повешение трех революционеров, организовавших покушение на царя Александра II. Толстой создал необычайно яркие образы героев. Первый, Анатолий Светлогуб, студент, сын богатых и знатных родителей, страдает от своего привилегированного положения, мучается, ищет выход, становится нигилистом, потом его сажают в тюрьму и приговаривают к смертной казни за хранение динамита. Перед смертью он открывает для себя Евангелие, находит сходство между своим положением и тем, что сказано в главе «блаженства», в нагорной проповеди. Второй — старик раскольник, по прозвищу «Табачная держава», который не признает попов, не признает самодержавия, а самого царя считает «антихристом». При переводе из одной тюрьмы в другую он повстречался со Светлогубом, счел его посвященным в истинную веру и сохранил это убеждение до самой смерти. Третий герой повести — Игнатий Меженецкий, тот самый, который приобщил Светлогуба к террористической деятельности. Игнатия тоже арестовали, но его не приговорили к смертной казни. После семи лет одиночного заключения в Петропавловской крепости его отправляют на каторгу. В пути он знакомится с несколькими революционерами нового поколения, которые вместо того, чтобы признать его авторитет, отнеслись к нему весьма снисходительно, чуть ли не обвинили его в том, что организованные им террористические акты лишь тормозили процесс развития пролетарского движения и способствовали укреплению сил реакции. Игнатий не мог принять эти новые убеждения и кончил жизнь самоубийством — повесился в своей камере.

Братья Тавиани, перенося повесть Толстого на экран, отказались от образа старого раскольника, то есть от «божеского», в то время как линию «человеческого» они, наоборот, усилили, сконцентрировав ее в одном герое — анархисте-интернационалисте Джулио Маньери, образ которого объединяет образы обоих толстовских героев: Игнатия и Светлогуба. «Божеское и человеческое» в интерпретации Тавиани превращается в «политическое и человеческое». Из книги Толстого они взяли столкновение утопии с реальностью, статичности утопических теорий с мобильностью и динамикой истории; религиозно-христианский же мотив, который играет такую важную роль в творчестве русского писателя, отбросили.

Приведу еще один пример, на этот раз незамеченного, непризнанного влияния Толстого на современный кинематограф. Я имею в виду фильм Ингмара Бергмана «Шепоты и крики», который, на мой взгляд, имеет много общего (особенно сходны отправные точки) с замечательным произведением Толстого «Смерть Ивана Ильича». И тот факт, что несколько лучших страниц, написанных русским писателем, послужили толчком к созданию шведским режиссером нескольких его лучших кадров, я считаю одним из самых радостных пересечений истории литературы с историей кино.

Рим

Михаил Швейцер

Школа режиссуры

После выхода на экраны фильма «Воскресение» в статье «Я за такое искусство» [1] я назвал Толстого «замечательным справочником режиссера». С тех пор прошло около 20 лет, и хотя мне ни разу более не приходилось работать над толстовскими произведениями, Толстой для меня всегда был и остается совершенно неисчерпаемым «справочником», по которому нам, кинематографистам, должно учиться. Так разнообразны и мудры даваемые им уроки. Попробую начать с главного. Толстой ведет энциклопедически полный разговор о человеке, о его характере, о его духовной жизни, выражая все это через пластически точные подробности его поведения, через подробности его внешних проявлений, а это и есть самое ценное в применении к искусству кино. Не говоря о том, что «режиссура» самого Толстого, то есть то, как он учит вести действие, выстраивать поведение героев, композицию сцены, проявляется на каждом шагу, так что надо только захотеть в нее вникнуть и ей последовать.

У Толстого о людях сказано так много, в его произведениях выведены такие общие формулы жизни, что учиться у него можно постоянно. Причем мне важен и дорог Толстой во всей полноте его творчества, и я учусь у него по мере моих сил и возможностей. И что бы я ни делал, какие бы задачи передо мной ни стояли, почти всегда рядом книги Толстого.

Это началось еще тогда, когда я снимал «Чужую родню». Там есть сцена, где Стешка, героиня фильма, приходит в общежитие трактористов, куда от нее ушел ее муж Федор. Когда мы с Мордюковой репетировали эту сцену, то рядом лежал томик «Анны Карениной». И хотя у нас речь шла о совершенно ином историческом и психологическом складе крестьянском женском характере, мы находили в этом романе какие-то необычайно точные параллели и по проложенному ими руслу двигались в разработке этой сцены. Так что с одной стороны у нас была Стешка, наша современница, а с другой стороны — та всеобъемлющая формула женского характера, те его «законы», которые открыл Толстой. На соединении этих двух начал у нас и получилось — и по-моему должно получаться всегда — нечто правдивое и сильнодействующее. В этом смысле, по-моему, и надо говорить о Толстом, как об учителе: благодаря «учебнику» его творчества всегда можно проверить свои методы и свои сверхзадачи в работе над любым образом.

Толстой — это тот писатель, которого перечитываешь почти непрерывно. И даже независимо от того, нужно ли справиться в этом «справочнике» по какому-нибудь вопросу; просто перечитываешь те или иные его сочинения — в зависимости то ли от настроения, то ли от той полосы жизненной, через которую в данный момент проходишь. Сейчас я больше читаю его рассказы, повести 80-х годов, публицистические статьи, пьесы, «Воскресение» перечитываю. То есть вещи, ну что ли, более напряженные в смысле нравственного поиска.

У меня есть томик публицистических статей Толстого, к которому я последнее время обращаюсь особенно часто. А лет двенадцать тому назад, на съемках «Золотого теленка», мы как-то пережидали непогоду, и я прочел актерам (там были С. Юрский, Е. Евстигнеев и другие) его «Исповедь». В тот день она произвела на всех особенное впечатление. Да, для того, чтобы еще и еще раз отчетливее понять что-то важное для тебя, чтобы сформулировать нечто главное, укрепиться в каком-то собственном убеждении, надо возвращаться к Толстому, надо с ним советоваться.

Толстой для меня человек совершенно живой. И когда я читаю его, и когда думаю о нем, и когда работаю над ним. И как ни странно, я не испытываю ни малейшего пиетета перед ним и перед его творчеством. Просто я нахожусь с ним в состоянии оживленного общения, диалога; и то могу спорить с ним,

[1] «ИК», 1963, № 5.

то ахать и преклоняться перед его мастерством, а иногда и подтрунивать над его порой такой наивной детскостью в чисто проповеднических вещах. В общем, у меня к Толстому абсолютно живое чувство, мне с ним исключительно интересно и необходимо беседовать. Когда я работал над романом «Воскресение», то не то чтобы его изучал, я находился с ним в тесном общении, в непрерывном диалоге, он был во мне частью моей жизни.

И, наверное, здесь дело в том, что толстовские произведения для меня — это как бы другая действительность, созданная Толстым, но абсолютно реальная, реальная жизнь, из которой я черпаю так же, как и из той жизни, которая меня окружает. Естественно, при условии, что обращение это наилучшим образом способствует развитию, кристаллизации твоей собственной мысли, актуальной для сегодняшнего дня. А уж как важно для режиссера работать на таком литературном материале: в него уходишь с головой, в полном смысле этого слова заряжаешься от такого огромного неиссякающего источника. Ведь как часто перед тобой бывает нечто черствое, сухое, как корка, и тогда надо добавлять к этому от себя —и то, и это, и еще что-то. А когда перед тобой Толстой — с избытком хватает всего, что нужно, чтобы реконструировать на экране живую жизнь.

Мне довелось снимать фильмы по Чехову, Катаеву, Ильфу и Петрову, Леонову, и я считаю, что существуют какие-то законы экранизации вообще, как существуют и какие-то частные законы, которые вступают в силу, когда ты сталкиваешься с таким художником, как Толстой.

Это вопрос метода, продиктованного автором. Довольно сложно следовать его путем при переводе литературного произведения на язык другого искусства, но тем не менее это необходимо. Хотя порой мы видим экранизации, в которых из писателя извлекают совсем

«Воскресение»

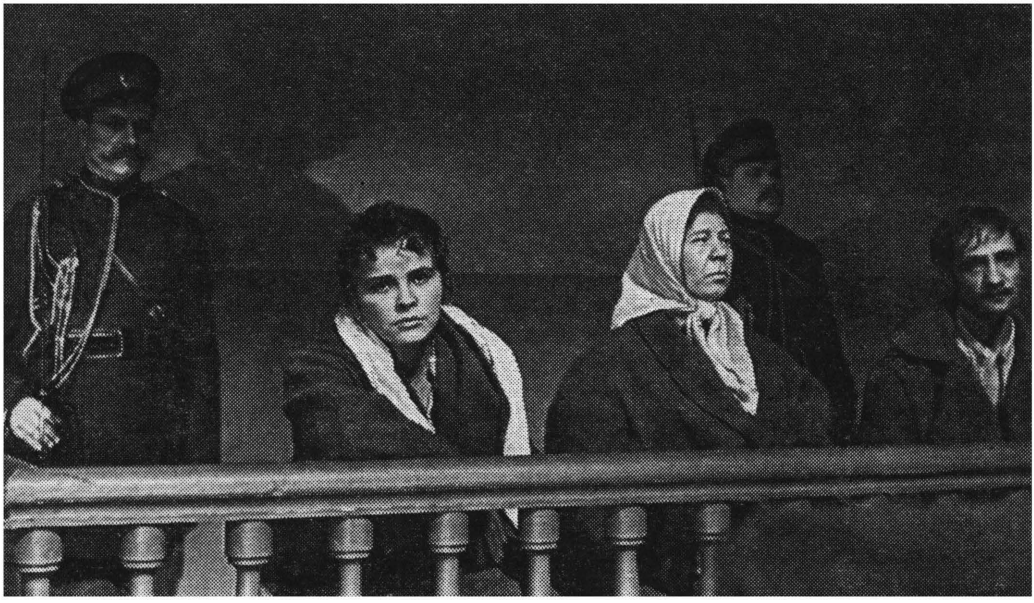
не то, что в нем наиболее существенно. Экранизируют Островского, а пытаются выжать из него Достоевского, из Тургенева — Хемингуэя и т. д. Это, по-моему, бессмысленно и бесплодно. Берясь за экранизацию, надо так любить избранное тобой произведение, все, что в нем существует — от идеи до персонажей, даже второстепенных, до способа существования этих персонажей, их языка, и надо так хотеть продолжения их бытия в каком-то новом качестве, в новой системе жизни, чтобы зритель неоспоримо ощутил: это — Толстой, а это — Достоевский. Чтобы достичь этого в своем воссоздании реальности, уже прошедшей через горнило творческого метода большого писателя, необходимо понять и вскрыть механизмы, по которым строится именно его произведение. Но для этого мало знать законы драматургии, законы экранизации, для этого важно осмыслить и принять в себя специфические законы именно этого художника.

Что в этой связи можно сказать о Толстом?

Как говорил он сам, главным героем, которого он любит больше всего, для него является правда. Значит, и при экранизации толстовских сочинений эта его любовь к правде должна стать краеугольным камнем. А если ты думаешь о правде и понимаешь ее так, как учил Толстой-реалист, то это тебя ко многому обязывает, начинает тебя определенным образом организовывать и в смысле построения фильма, конструкция которого должна быть строго правдива, приближена к реальности, должна быть построена по законам, по которым строится сама жизнь. Кстати, и «Воскресение» построено таким образом, то есть в нем все «как в жизни».

«История Масловой была самая обыкновенная и самая страшная». Вот у него как сказано — «обыкновенная и страшная». У Толстого всегда все начинается с обыденного. Помните начало «Анны Карениной»: «Все смешалось в доме Облонских», «все счастливые семьи похожи одна на другую» — все обыкновенно, но из этого обыкновенного начинает разворачиваться такая крупная картина жизни — сначала этого круга людей, затем жизни всего этого общества, а затем и жизни вообще, человека вообще, вообще человеческого существования. Толстой конструирует и строит свои вещи как бы по законам самой природы, по тем законам, по каким существует сама жизнь. Вот, к примеру, как построен «Фальшивый купон». Сюжет поначалу совершенно суперчеховский, как бы из какого-то раннего чеховского рассказа. Начинается все с ничтожного: гимназист ссорится со своим отцом из-за того, что тот не дает ему денег. А дальше идет история купона, который оказывается фальшивым. И вот все более и более расширяются концентрические круги, сначала один круг, потом еще и еще, и вот уже втягиваются в действие разные люди, разные слои общества, вплоть до самого царя. Вот эта система развертывания темы, такого разговора о жизни, когда от пустяка восходят к изначальным противоречиям, законам бытия, и есть толстовская система, толстовский способ анализа действительности. Ведь точно так же построено и «Воскресение». Частный случай, судебное дело, причем Толстой особо подчеркивает, что «это было обычное дело в обычном заседании суда...» (разрядка моя. — *М. Ш.*). А затем «случай» начинает разворачиваться в гигантскую историю, в орбиту которой входит вся Россия, вся, со всеми слоями общества, со всей государственной машиной, с многими умонастроениями, для нее в ту историческую полосу характерными. А толчком к такому развороту событий является потрясение, пережитое человеком, который, столкнувшись с частной бедой, относится к ней с той душевной искренностью, с какой, по Толстому, вообще должны жить люди. Так высекается глобального значения мысль: человек, который хочет искоренить эту беду, неизбежно должен столкнуться со всеобщей бедой, со всей машиной жизни в целом. И если он — человек истинный и правдивый, то он должен не испугаться, а пройти по всем кругам «ада», что и делает Нехлюдов.

Такая система конструирования сюжетов у Толстого — от частного к общему, от мелочей жизни, от обыденного, житейского к обобщению, глобальному, общебытийному — состав-



«Воскресение». Маслова — Т. Семина, Бочкова — Н. Самсонова, Картинкин — В. Борискин

ляет важнейшее его творческое открытие. Отдельному человеку дано сталкиваться с конкретными вопросами бытия, с тем, чем наполнена каждодневная жизнь, а вывести его к общим выводам дано художнику.

И потому, когда я ставил «Воскресение», я считал для себя возможным создать несколько иной образ арестантов, чем в романе. В картине я не имел ни возможности, ни времени, ни, главное, желания дифференцировать заключенных, я представлял себе их суммарно, уходил от детализации, от выявления мотивов преступлений, патологии, уголовщины. Передо мной все время маячил образ плененного народа, засаженного за решетку. «Уж очень обижен простой народ», — говорит Маслова. Поэтому провóд по Москве партии каторжан был для меня не просто провóдом, а провóдом пленных по царской самодержавной России. Они все невинные, как и Катюша, а она, как и все они, только частица некоего целого. Безусловно, я признаю, эта сцена, как и трактовка заключенных вообще, дана у Толстого несколько иначе. Но, думаю, по главной мысли его я тут с ним не расходился. Кстати, в фильме сцена прохода арестантов — одно из мест, которое, как мне кажется, получилось и которое меня до сих пор волнует.

Почему я считаю для себя это отступление от романа возможным? Потому что это отступление от, если можно так сказать, буквы эпизода, а не от толстовского образа угнетенного народа, народа эксплуатируемого, для которого только где-то в будущем грянет его «воскресение».

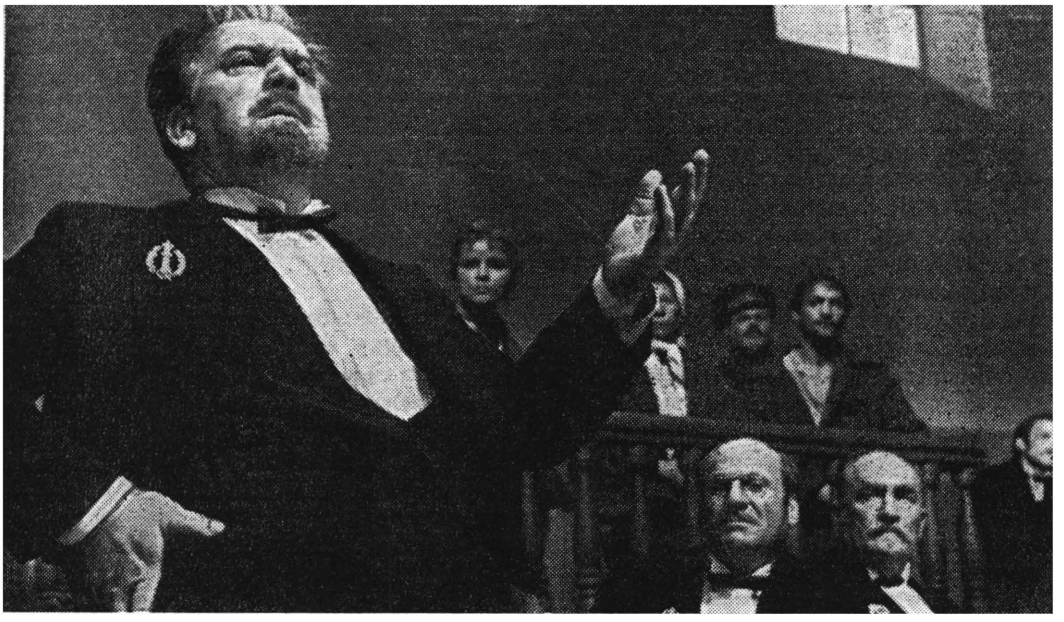
При экранизации классических произведений режиссеру необходимо уметь прочесть и понять, как главная авторская идея опосредуется в художественной ткани произведения. И на этом пути кинематографисту у Толстого снова есть чему поучиться. Толстой необычайно тенденциозный писатель, но понимаешь ты это, только прочтя все его вещи, а когда имеешь дело с отдельным произведением, с его худо-

жественной тканью, то видишь перед собой как бы совершенно объективно протекающую у тебя на глазах жизнь, где нет грубого разделения на черное и белое, на плохих и хороших, где разные свойства человеческие страшно перемешаны в каждом герое. У меня такое впечатление, что Толстой сначала для себя очень точно отделяет плевелы от злаков, свет от тьмы, а потом он сводит их воедино, сплетает в неразрывное целое, как будто это все так и было — живая объективная жизнь.

Однако хотя у него все и облачено в оболочку как бы случайного, жизни взятой врасплох, непосредственной, шероховатой даже, но за всем этим всегда отчетлива видна мысль Толстого.

В основе каждой картины жизни, им созданной, лежит совершенно определенное и очень ясное понимание того, чего он хочет от жизни, какой он хочет ее увидеть и какой он ее видеть не может и не хочет. И вот это мощное деление на «за» и «против», мощная ненависть к дурному в жизни и мощное желание идеала и диктуют Толстому всю художественную ткань его произведений. Этим притяжением и отталкиванием пронизана любая клетка его сочинений И при внимательном чтении всегда можно в любой детали обнаружить настоятельно и очень упорно доводимую до читателя идею. Ведь в таком точном, я бы даже сказал, воинствующем разделении на добро и зло — нескрываемое желание навязать читателю свои идеи, образы, а в конечном счете, безусловно, и свои чувства — любви и нелюбви, а вместе с ними и убеждение в том, что есть истина, а что ложь, как надо жить и как не надо. Толстой ведь всегда знает, как надо. Поэтому в известном смысле он более «легкий» для постановки автор, чем, например, Чехов, которого Толстой упрекал за то, что тот не выражал прямо и открыто своих социально-нравственных позиций. Чехов иногда казался Толстому, грубо говоря, «безыдейным» художником. Конечно, это не так. Просто Чехов, точнее некоторые его произведения, например, пьесы, не отвечали толстовскому пониманию искусства как нравственной проповеди; но для экранизатора Чехов действительно труднее Толстого: то, что у Толстого выражено определенно, у Чехова скрыто и ненавязчиво.

Надо сказать, что, когда я снимаю свои фильмы по Чехову, то иногда невольно примешиваю к чеховской интонации еще и толстовскую интонацию. Поэтому я, к примеру, не уверен, принял бы Чехов трактовку своего рассказа «Тоска» в фильме «Карусель» или рассказа «Злоумышленник» в нашей последней картине «Смешные люди», где все действительно выглядит немножко не по-чеховски. Хотя оба эти рассказа из числа «хрестоматийных», так, как у нас, они еще, по-моему, ни разу не истолковывались. У Чехова в «Злоумышленнике» перед следователем стоит маленький длинноволосый взъерошенный мужичонка, а у нас он большой, плешивый и спокойный (его роль исполняет Л. Куравлев). Это человек, который, будь он даже и семи пядей во лбу, просто никогда не сможет понять государственных установлений. Ведь дело вовсе не в «деревенском идиотизме», не в отсталости именно этого мужика, а, скорее, в органической естественности его взгляда на жизнь, в том, что он не в силах понять и вместить в свое сознание ложные установления в принципе. Отчего и происходит вся эта ситуация непонимания и даже абсурда. В такой трактовке Чехова нам помог Толстой. В его «Воскресении» все проникнуто глухой войной, глухой непримиримостью, естественным взаимонепониманием народа и государства. Толстой-философ проповедует мир человека с человеком. Но весь дух его романа обещает невозможность такого мира, роман конфликтен, он весь построен на столкновениях людей с людьми и, главное, на столкновении народа и власти. Идет борьба — и скрытая и открытая, и нет, не может быть мира и взаимопонимания между угнетенными и угнетателями. Стоит только вспомнить сцену, когда Нехлюдов, движимый самыми благими намерениями, приезжает в деревню с целью отдать землю крестьянам. Там происходит тот комический, а по сути страшный разговор с мужиками, которые никак не могут взять в толк, чего он, барин, от них хочет; после чего особенно отчетливой делается эта



«Воскресение».
Адвокат — Н. Пажитнов

невозможность взаимопонимания между верхами и низами, между господами и народом. Конечно, эта невозможность взаимопонимания ощутима не только в этой сцене, а в е з д е, где народ сталкивается с верхушкой и где они говорят н а р а з н ы х я з ы к а х. Так Толстой помог мне понять Чехова, вывести его рассказ из рамок анекдотической истории на просторы глобальной трагедии — трагедии человека и государства. Конечно, и у Чехова все эти выходы на просторы о б щ е г о есть, иначе он бы не был Чеховым, но только он не водит твоей рукой, он ничего тебе не подсказывает, ничего не указывает впрямую. Толстой, напротив, неукоснительно требует от тебя самых определенных, наиболее точно выраженных выводов, его указующий перст дает тебе верное направление, с которого ты просто не можешь сбиться, он тебя все время ведет своим путем, иногда по обманным, ложным тропинкам, но ведет к цели, к которой ты обязательно должен прийти. Толстой всегда создает иллюзию совершеннейшей объективности, полного отсутствия тенденции в рассказе, он как бы создает объективную хронику человеческой души, жизни человеческой, а на самом деле постоянно направляет тебя к нравственному выводу, в котором и заключена вся суть. Для того, чтобы следовать за ним, нужно уметь буквально в каждой клетке, в каждой букве его произведения разглядеть этот самый указующий перст.

Умению кинематографически читать прозу, кстати сказать, обучал нас еще С. М. Эйзенштейн. И как читать! Помимо непосредственного наслаждения художественностью текста, он учил режиссера вычитывать из него как раз то, что составляет его структуру, видеть, отмечать и понимать, как художественная ткань произведения пропитывается авторской идеей, как она ею насыщается. Режиссеру эта способность должна быть присуща в особенности — способность особо пристального и внимательного чтения прозы.

Вот, например, сцена обольщения Нехлюдовым Катюши Масловой. С помощью каких художественных средств передано писателем предстоящее грехопадение? Толстой пишет, что в то утро христова воскресения был по-особому «тяжел туман». Вот так, исподволь, Толстой начинает создавать образ «тяжести» всей будущей сцены. Стоит проследить хотя бы за звуками в этом эпизоде. «Нехлюдов слышал, как отлипла и потом скрипнула входная дверь», «вдруг опять чмокнула и с тем же скрипом скрипнула входная дверь». Тут нет ни одного слова напрасного, все работает на образ, все совершенно определенно подводит читателя к тому главному событию, которое должно произойти и которое уже подготовлено всем строем художественной материи романа. «Отлипнула», «чмокнула» — как будто это губы Нехлюдова. А затем идет знаменитый образ начинающегося ледохода. «Там на реке, в тумане, шла какая-то неустанная, медленная работа, и то сопело что-то. то трещало, то обсыпалось». Так, даже описание вскрытия реки от льда — в традиционном понимании полное поэзии — должно рождать у читателя «Воскресения» ощущение пробуждения в природе чего-то грубого, животно-физиологического. Ощущение того, что во всем окрестном мире идет весенняя лихорадочная «работа плоти», которая захватывает и героев романа. И хотя ты не сразу понимаешь, при помощи чего это сделано, все в целом производит на тебя гигантское впечатление. Только потом ты начинаешь разбираться и расчленять: вот они ритмы, вот они слова, вот они соединяются, и получается вся эта мощь описания, вся эта целостность построения. Она-то, эта целостность, тебя и захватила.

У Толстого ни одно слово не бросается случайно, везде, причем без искусственного «притягивания за уши», без нарочитого умствования, совершенно естественно и однозначно, авторская идея растворяется во всей художественной ткани, ею дышит буквально каждый образ, каждое слово.

Кстати сказать, Толстой настолько художник, что даже в своих статьях («О переписи в Москве», «Так что же нам делать?», «О голоде») постоянно переходит из жанра публицистики в жанр художественный. В тот момент, когда его публицистическая мысль начинает эмоционально переполняться, он вдруг начинает разговор на качественно ином уровне. Поистине, это удивительная черта Толстого: из тупика публицистического морализирования он все снова и снова находит выход в исключительно убедительную художественность...

Вернемся к «Воскресению», наиболее проповедническому из великих произведений Толстого. И здесь накал проповеднический, вероучительский находится в соответствии с накалом художественности. Да, в «Воскресении», как ни в каком другом произведении Толстого, главное философское содержание составляет процесс воскресения души человеческой, его отличают нравственный пафос, лежащее в основе всего романа учительское зерно, эта дидактическая основа прорастает такой художественностью, что ее почти не замечаешь. В отличие от предыдущих толстовских романов «Воскресение» не многолинейно, тем не менее в нем также представлена огромная, широко текущая картина жизни России. Мне кажется что Толстой здесь делает новый шаг: сохраняет эпичность и соединяет ее с интимностью; именно поэтому этот роман так короток. (Впрочем, еще более краткой является «Смерть Ивана Ильича», которую я тоже воспринимаю как роман. Но здесь эпос выступает в форме не то «притчи», не то «апокрифа».) Чувства героев «Воскресения» накалены до такой степени, что события как бы спрессовываются силою их страстей. И вся форма этого романа, необычайно лаконичная, кажется отлитой как бы из одного куска металла.

Вспомним для примера то, как Толстой описал жизнь Катюши в публичном доме. О ней Толстой начинает рассказывать, когда Катюша идет из тюрьмы в суд: «История арестантки Масловой была очень обыкновенная история». И рассказав о рождении Катюши, снова подчеркивает: «как это обыкновенно делается по деревням». А затем он коротко рас-

«Воскресение». Нехлюдов — Е. Матвеев, Маслова — Т. Семина

сказывает всю историю Катюши, всю ее жизнь до того, как она попала в тюрьму. Делается это поразительно! Меня до сих пор не перестает волновать то удивительное умение, с каким он вдруг от общего повествования переходит к все более напряженному, все более эмоциональному рассказу, переходит на крупные планы, переходит на монтаж деталей и т. д. и т. д. Я не знаю, кто бы еще мог вот так, как это сделал Толстой, по сути на одной странице, описать всю жизнь Катюши в публичном доме: «С тех пор началась для Масловой та жизнь хронических преступлений заповедей божеских и человеческих» и т. д. А дальше идет описание и какое описание! «Утром и днем тяжелый сон после оргии ночью. В третьем, четвертом часу усталое вставание с грязной постели, зельтерская вода с перепоя, кофе, ленивое шляние по комнатам в пеньюарах, кофтах, халатах, смотренье из-за занавесок в окна, вялые перебранки друг с другом; потом обмывание, обмазывание, душение тела, волос, примеривание платьев, споры из-за них с хозяйкой, рассматриванье себя в зеркало, подкрашивание лица, бровей, сладкая жирная пища; потом одеванье в яркое шелковое, обнажающее тело платье»...

Здесь нет ни одного глагола, ни одного! Есть только отглагольные существительные: «шляние», «хождение», «мазание», что еще сильнее подчеркивает невероятную паразитическую пассивность, безволие той жизни, какой живет Катюша. И дальше — «выход в разукрашенную, ярко освещенную залу, приезд гостей, музыка, танцы, конфеты, вино, курение и прелюбодеяния с молодыми, средними, полудетьми и разрушающимися стариками, холостыми, женатыми, купцами, приказчиками, армянами, евреями, татарами, богатыми, бедными, здоровыми, больными, пьяными, трезвыми, грубыми, нежными, военными, штатскими, студентами, гимназистами — всех возможных сословий, возрастов и характеров. И крики, и шутки, и драки, и музыка, и табак, и вино,

и музыка с вечера и до рассвета...». Указание на количество гостей, их утомительное разнообразие, их грубая сортировка по классам — все это еще более усугубляет под пером Толстого тему обезличивания, обесчеловечивания человека, надругательства одних людей над другими. Внутренний, эмоциональный накал, который ощущается за этим перечислением, обретает силу и напряженность пафоса. И тут же, как это всегда бывает у него, Толстой переходит от целого к его части, к детали, к «крупному плану»; и вот уже вместо людей («гостей») мы видим лишь какие-то их частные признаки. (И вот что любопытно: точно так же Толстой пишет и сцену у ночлежного дома в своей публицистической статье «Так что же нам делать?».)

В «Воскресении» после всего этого стремительного наворота перечислений, после рубленого монтажа типажей вдруг, с ходу, на полном движении, все останавливается, пресекается фразой: «и только утром высвобождение и тяжелый сон, и так каждый день, всю неделю». И дальше: «Так прожила Маслова семь лет». А потом сразу же начинается новая глава: «В то время, когда Маслова, измученная длинным переходом, подходила к зданию окружного суда...»

Какое во всем этом мудрое, изящное и подлинно «кинематографическое» обращение со временем — вместо длинного утомительного прохода героини по улицам дан рассказ о ней, о ее прошлом. А пока мы узнавали о ее жизни, она дошла до тюрьмы, и она уже измучена этим переходом, а мы измучены рассказом о ее судьбе и уже знаем о ней все, понимаем, чем она измучена в совокупности: не просто длинным переходом, а тем, что ему предшествовало. И в здание суда мы поэтому входим вместе с Масловой, так же, как и она, страшась предстоящего.

И задав такую энергию в этом куске, Толстой, как бы в параллель, дает затем утро Нехлюдова (кое в чем, в некоторых деталях, утро Нехлюдова напоминает... утро в публичном доме, и в фильме у нас это сходство есть). Его вставание, опрыскивание себя одеколоном у зеркал, короче, вся его жизнь, бездельная и пустая. А ведь читатель в это время уже измучен описанием жизни Катюши! Не мудрено, что такое столкновение героев, еще не столкнувшихся друг с другом воочию, уже подготавливает нас к будущей их встрече. Режиссеру остается только это столкновение увидеть и выразить кинематографически.

И так по всему роману.

Творческий метод Толстого предполагает обязательность точного и единственного прочтения его текстов, поэтому-то у него так много подсказок читателю, аналогий, сравнений. Вот, к примеру, в «Войне и мире» после Бородинского сражения Толстой говорит об оставленной Москве, что она напоминала обезматочевший улей, а затем отводит описанию — не Москвы, а такого вот улья — больше страницы! Для чего? Думаю, для того, чтобы мы могли характеристики, данные Толстым в применении к улью, перенести на оставленную населением Москву. Но почему же — может возникнуть вопрос — Толстому пришло желание со всей подробностью описывать обезматочевший улей, а не описывать саму Москву? Для чего ему понадобилось так подробно развернуть сравнение? Видимо, Толстому было необходимо, чтобы читатель мысленно запомнил, а потом непрерывно соотносил это свое ощущение-образ обезматочевшего улья с оставленной Москвой, которая будет дальше описываться бытово, жанрово. Толстому был необходим как бы взгляд на нее сверху, чтобы в душе читателя житейски бытовые подробности разоренной Москвы возникали через метафору опустения, катастрофы, которая была задана в описании опустошенного улья. Если бы он ограничился только сравнением, то оно тоже, естественно, отразилось бы в нашем сознании, но оно скользнуло бы по нему, пролетело, а Толстому было нужно, чтобы оно надолго задержалось, чтобы в нас сработал механизм другого ряда, чтобы в нас начиналось физическое погружение в образ. Так возникает не просто образ на уровне сравнения: его продлением достигается выход как бы на уровень самой действительности.

Образ Москвы, которая раньше была вопло-

щением жизни, а теперь стала воплощением смерти, для Толстого чрезвычайно существен в идейно-художественном построении романа. Но даже и тогда, когда какой-то образ не столь важен для понимания читателем целого произведения, Толстой иногда может неоднократно к нему возвращаться. Так, в первой главе «Войны и мира», описывая салон Анны Шерер, он дважды или трижды сравнивает его с ткацкой фабрикой. И режиссеру для того, чтобы сделать эту сцену правильно, надо пойти на ткацкую фабрику и посмотреть, как там идет работа, как многостаночница-ткачиха занимается своим делом, после чего по возможности бувально перенести эти характеристики на экран. Тогда, думается, будет полностью реализован образ, который был так важен для писателя. В этом тоже заключается толстовская «школа режиссуры». Мы все время должны помнить, что если он что-то делает, то делает не напрасно. Толстой, как никакой другой писатель, всегда и во всем стремился к тому, чтобы быть понятым однозначно, стремился к тому, чтобы читатель мог во всей полноте извлечь из художественной ткани произведения его мысль, его чувство и заразиться этим чувством и этой мыслью. Поэтому он обычно со всех сторон стремится осветить одно и то же явление, одно и то же лицо: чтобы в итоге оно было понято всеми читателями совершенно определенно и однозначно.

И для кинематографа как искусства, во всяком случае так, как я его понимаю,— это тоже важнейшее условие выразительности, мастерства. Я за то, чтобы субъективное и объективное начала сочетались в кинообразе, за то, чтобы экранное произведение выражало индивидуальные свойства видения художником реальности как объективности, чтобы оно было столь же субъективным, сколь и объективным, чтобы оно открывало в действительности черты, доступные и близкие многим. Тогда и только тогда это будет искусство огромной

«Воскресение»

действенной силы. Ведь так или иначе, а художник в своем творчестве, самовыражаясь и принося в мир какие-то свои «за» и «против», должен воссоздавать жизнь. Между тем сочетание субъективного и объективного — при наличии сложной авторской мысли — может в некоторых случаях стать затруднительным для зрителей, может помешать верной трактовке кинопроизведения, а значит, и произведения, по которому снимался фильм. Чтобы избежать этого, Толстой и прибегает к подробнейшим описаниям, деталям, не жалеет слов, не жалеет сравнений, метафор, уподоблений, лишь бы его восприятие объекта захватило читателя, убедило его. Все это делается только для того, чтобы читатель смог увидеть то или иное действие, то или иное лицо совершенно отчетливо, совершенно однозначно.

Что такое режиссура? В чем состоит искусство режиссера? В том, чтобы из сотни возможных образов действия персонажа в данных обстоятельствах, из сотни возможных «как» он (персонаж) действует — выбрать только одно. Чтобы из сотни возможных деталей, способов поведения, деталей поведения выбрать лишь один, решающий. Вот этому учит Толстой.

Лев Толстой, например, пишет, что князь Василий Курагин шел таким шагом, как будто нес на голове сосуд с водой. Для чего нужна эта деталь? Для того, чтобы читатель мог стать зрителем, чтобы он увидел воочию фигуру Курагина в ее абсолютной единственности и конкретности. Такими же поисками отчетливости — во имя того, чтобы быть увиденным, и понятым, и почувствованным всеми совершенно однозначно — должен быть озабочен и режиссер.

Но он у Толстого должен учиться не только этому. Режиссер должен помнить, что толстовские произведения еще и многослойны, что у него есть своя иерархия доступности. «Анна Каренина» — это произведение, которое может читать и понимать всякий человек, но каждый в меру своего разумения, читая роман, снимает с него свой слой. Поскольку Толстой стремится к полной естественности, к воспроизведению жизни в формах самой жизни, каждый читатель на своем уровне воспринимает то, что в романе происходит, ту жизнь, свидетелем которой он стал. Хотя дело-то все-таки не в том, кто что́ из него будет брать — сюжет, трагедию семьи Каренина, гибель Анны, историю духовного становления Левина и т. д. и т. д., — а в том, что, несмотря на избирательность читательского восприятия, есть еще и его некая единодушная всеобщность. Еще раз скажу: Толстой ставил перед собой, как перед художником, задачу быть максимально понятым всеми людьми. Эту задачу он даже считал своей писательской миссией.

Значит, и кинематограф должен, ставя Толстого, быть и многослойным и максимально ориентированным на всех и каждого.

При этом кинематограф обладает более экономными средствами выразительности, чем проза, и ему необходимо находить какие-то иные пути к человеческим умам и сердцам, чем те, какие были у автора «Войны и мира», «Анны Карениной» или «Воскресения». Хотя в итоге зритель должен обязательно прийти к тем же мыслям и к тем же чувствам, что и читатель этих произведений. Добиться этого, конечно, не просто. Вот как, например, Толстой строит смерть князя Безухова: он переплетает ее с именинами у Ростовых, с танцем старого графа и Ахросимовой. Так Толстой намеренно, впрямую сталкивает жизнь и смерть. Но и внутри эпизода в доме Безухова тоже есть и жизнь и смерть, хотя их столкновение выражается здесь уже не столь очевидно. От экранизатора все это требует очень точного прочтения, но не буквального перенесения, потому что невозможно дословно язык литературы перевести на язык кино, а такой системы повествовательных приемов, которая бы рождала в подсознании зрителя толстовские ощущения, а вслед за тем и идеи. В этом смысле Толстой, хотя ставить его и понятнее, чем, например, Чехова, много труднее, чем все тот же Чехов, потому что, экранизируя Чехова, можно следовать ему по духу, а не по букве, и зритель будет удовлетворяться как бы общим ощущением вещи, общим настроением, общей тональностью, общей мыслью, а для того, чтобы осуществить на эк-

«Воскресение». Маслова — Т. Семина, Нехлюдов — Е. Матвеев

ране Толстого, для этого нужно быть адекватным тому, что в сочинении выражено.

В «Войне и мире» у Толстого повествование ведется как бы по семьям: есть Болконские, есть Ростовы, есть Курагины, и все они представляют разные жизненные идеи, разные лагеря, каждый из них живет по определенной системе, которая так или иначе является, по Толстому, плодотворной или вредоносной, справедливой или губительной. И атмосфера жизни в каждом из этих кругов совершенно разная. Не просто разная, а еще и тенденциозно, резко друг от друга отграниченная.

Как это показать в кино, как это выявить?

Выясняется, что при постановке Толстого — я бы даже сказал, в особенности при постановке Толстого — важнее всего конечный результат попадания. Под конечным результатом я имею в виду нравственный смысл всего произведения, тот нравственный урок, который должен получить зритель. Когда я работал над «Воскресением», я ощущал острейшую потребность во всем идти вслед за Толстым. Для себя я формулировал это так: прослеживая внутренние процессы развития героев, надо сделать надрезы и вскрыть полость их души, буквально с научно-популярной ясностью и наглядностью показать, как человек доходит до такого состояния, чтобы всем все стало понятно, а значит, и страшно. Чтобы каждый в свете происходящего перед ним подумал о себе, проверил бы себя и по-новому оценил свое отношение к миру и людям. Выделить главную толстовскую идею — об ответственности человека перед человеком, о том, что один не должен смотреть на другого, как на средство собственного наслаждения или как на предмет, который можно эксплуатировать. Вот что для нас было основным в работе над фильмом. Мы все время помнили об основополагающем — для Толстого — разделении: есть добро, есть истина, есть естественное начало в человеке, и есть торжество животного, есть ложь и фальшь, которые губят людей, губят самую жизнь. Толстой называл это «сумасшествием эгоизма». Поэтому в сцене обольщения Нехлюдовым Масловой (к ней потом, правда, многие предъявляли претензии, а я в ней и сейчас как-то по-особому уверен) главным для нас было пробуждение животного начала в Не-

хлюдове, в раскрытии тех сил, которые толкают его поступать не по своей совести и душе, а по тому, как поступают в таких случаях другие люди его класса. Мы ставили перед собой задачу сделать зрителя как бы соучастником убийства. Потому что именно убийством было для нас обольщение Катюши, когда все человеческое и в ней, и в самом Нехлюдове убивалось, когда «животный человек» затаптывал «духовного человека». Мы считали невозможным строить сцену обольщения Катюши, как лирическую, когда у зрителя начинало бы пресекаться дыхание от любовной истомы.

Нам нужно было другое: чтобы возникающее тут животное чувство расшибалось бы обо что-то некрасивое, бесчеловечное, страшное.

Так же поступил бы я, если бы делал Стиву Облонского. Мне было бы важно, чтобы он, несмотря на все свои милые, даже чарующие качества, не стал для зрителя предметом любви и симпатии. Ведь в конечном счете Стива для Толстого — безнравственная личность. Значит, режиссеру это и надо выявить (ничего, конечно, в Стиве не огрубляя и не пародируя), иначе невольно могут произойти какие-то сдвиги в трактовке образа, а значит, и всего романа.

Однако главная сложность при экранизации толстовских произведений заключается в том, что писатель для раскрытия образов своих героев использует, с одной стороны, пластическую характеристику всей системы их поведения, а с другой — внутренние монологи. Эти монологи нужны Толстому, чтобы показать происходящее в душе своих героев в таком противоречивом и контрастном видении того, что человек хочет и что человек думает, что человек думает и что человек делает, какого никогда не достигал ни один художник. Но как «изобразить» эти внутренние монологи на экране, как чисто кинематографическими средствами выразить всю полноту и всю сложность толстовского разговора о жизни, разговора о человеке? Кинематограф как искусство конкретен, нагляден. Как же на фоне этого наглядного искусства показать воскресение души Нехлюдова, воскресение души Масловой?

Как, идя по линии чисто изобразительного ряда, отразить философский пафос романа Толстого?

Я думаю, что попытки ассоциативно-образного переложения его произведений, те ухищрения — изобразительные, монтажные, звуковые, на которые можно сбиться, работая над режиссерским сценарием, отнюдь не восполнят того, что нам дает Толстой в слове. Мало ведь создать настроение, мало пытаться передать мир Толстого только через пластические решения. На этом пути можно только весьма приблизительно, очень и очень «вообще» подойти к писателю. А Толстой не терпит приблизительности, не терпит никаких «вообще». Он требует предельной конкретности и определенности. Даже в своих обобщениях и типизациях, даже там, где он выражает не сознание, а подсознание героев.

Кинематограф пока, конечно, не в состоянии решить все эти загадки, не способен создать нечто абсолютно адекватное толстовскому тексту. Не мудрено, что я и сам испытываю неловкое чувство, когда говорю о том, как бы следовало ставить Толстого. Вот, например, мы к нему часто прибегаем в кино, но что хорошего, если идет картина, а за кадром кто-то что-то болобонит? Какое же это кино, когда то, что видишь на экране, тебе разъясняют и описывают словами? Но, увы, без закадрового голоса никак нельзя обойтись. Потому что толстовская мысль — в слове, и если изъять его, это авторское слово, при перенесении Толстого на экран, то тогда, пожалуй, лучше бы и не браться за Толстого. Ведь есть литература, которая сильнее оперирует смыслами и идеями, оформленными не словесно. А Толстой без слова, без прямого словесного обращения к читателю, а значит, и к зрителю, это уже не Толстой.

Да, с Толстым и легко и очень трудно. Необыкновенно трудно!

Первая моя серьезная встреча с Львом Николаевичем Толстым произошла во ВГИКе. Это было в самом начале 1943 года, когда Сергей Михайлович Эйзенштейн (а я был в

его мастерской) объявил нам, что мы будем делать дипломные работы по роману «Война и мир». Помню, слова Эйзенштейна вызвали глухой ропот и весьма неодобрительную реакцию у нас, студентов. Каждый из нас мечтал сделать компактную короткометражку, а кто-то уже и сочинил для нее рассказик, придумал сюжет; кто-то хотел экранизировать какие-то современные маленькие вещи и т. д. Но Сергей Михайлович был неумолим. «Знаете что,— сказал он со свойственной ему грубоватостью и веселостью, — я хочу, чтобы вы у меня научились строить дворец или хотя бы его проектировать, а дачный сортир вы потом сами без меня будете делать». И должен признаться — это его решение было столь мудрым, что я до сих пор ему за него благодарен. Я сейчас не говорю о невероятной злободневности романа Толстого в военные годы, когда он читался совершенно по-особому. Сергей Михайлович имел в виду именно то, о чем он сказал: чтобы мы всерьез проверили себя, попробовав «спроектировать» для себя замечательное, огромное здание толстовского романа. Каждый должен был сперва срепетировать какой-то эпизод с артистами и потом снять его на пленку; кроме того, каждый должен был взять на выбор еще и какую-то массовую сцену, которая должна была быть представлена только в виде режиссерских экспликаций, рисунков и т. д.

Эйзенштейн требовал от нас очень скрупулезного анализа и разработки толстовского романа. Это заставило нас почти целый год углубленно заниматься Толстым и очень много о нем думать. Так у меня завязались первые личные отношения с Львом Николаевичем Толстым, которые не прекращаются до сих пор.

Замечательно о нем сказал в своих воспоминаниях Куприн, который увидел однажды Толстого в Ялте, когда тот со своей семьей входил на пароход. Куприн описывает, как смотрела на Толстого публика, стоявшая на ялтинской набережной, и по этому поводу замечает: «Я понял с изумительной наглядностью, что единственная форма власти, допустимая для человека, — это власть творческого гения, добровольно принятая, сладкая, волшебная власть»[2]. Для меня эти слова Куприна полны огромного смысла, потому что власть художника-гения над душами — это действительно та власть, которой люди отдаются с особой радостью.

Думая о могуществе этой власти, которая отрицает власть насилия, я пришел к той формуле, которая сейчас мне важна в работе над Пушкиным: «Гений и злодейство есть вещи несовместные».

То, что я сейчас делаю, условно называется «Маленькие трагедии», но в написанный мною сценарий входят и «Египетские ночи», и неоконченные прозаические наброски Пушкина. К слову сказать, Пушкина делать еще сложнее, чем Толстого, а «Маленькие трагедии» в особенности. Это такое совершенство, такая монолитность формы! Такая мощь идеи и выражения, такая о к о н ч а т е л ь н о с т ь — и художественная и содержательная, что здесь нет ни одной вещи, куда можно было бы всунуть свою режиссерскую руку. Все отсечено: все предыстории, все предшествующие сюжетные перипетии. Каждая «маленькая трагедия» — это как последнее слово на страшном суде; тебе дается пять минут, а ты должен сказать все, что ты знаешь о мире и человеке. О власти гения и власти злодейства, в частности. Ведь гений и злодейство, о которых говорит Пушкин в «Моцарте и Сальери», не просто «две вещи несовместные» в одном человеке, они несовместны и в мире. Власть насилия всегда уничтожает власть гения, что и произошло в жизни самого Пушкина. А сколько царизмом было приложено сил, чтобы искоренить власть Толстого над душами и умами людей! Но она необъятна, грандиозна и действенна. И я считаю, что она будет существовать до тех пор, пока будет существовать стремление людей к нравственному совершенствованию.

Толстой говорит об идеале, вроде бы практически недостижимом, но в то же время путь к достижению этого идеала может сделать

---

[2] Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. Гос. изд-во художественной литературы, 1960, стр. 205.

человека лучше, гармоничнее. В этом смысле Толстой — великий и могучий аргумент в споре со всяким оппортунизмом в морали и этике, оправдывающим человека, когда он живет не так, как диктуют ему его нравственные корни, а так, как удобнее достигать материального преуспевания.

Если бы мне надо было сформулировать в одной фразе главный призыв Толстого, обращенный к людям, то я бы вспомнил реплику героя неоконченной пьесы «И свет во тьме светит» Сарынцева, когда он молодому человеку, который последовал его учению, за что стал терпеть жизненные неудобства, дал совет: «Думай так, как будто ты наверное завтра умрешь, тогда только решишь верно». Это почти недостижимое, максималистское, но невероятно просто и реально сформулированное требование, я бы даже сказал, педагогический прием, с которым Толстой обращается к человеку, стоит того, чтобы мы вспоминали его как можно чаще. Вспомнишь его и сразу начнешь понимать, что существенно, а что несущественно, что первоочередно, а что можно отложить в самый долгий ящик.

Конечно, такая постановка вопроса умозрительна и в каком-то смысле абстрактна: идеал, который Толстой проповедует, практически недостижим.

Но Толстой не уставал повторять, что существует только бесконечный путь добра, по которому может и должен идти человек... Мы нашли этот путь не там, где искал Толстой, но вот эта реплика Сарынцева часто приходит мне в голову. Просто так, по-человечески, для проверки себя.

И поэтому, когда я ставил «Воскресение», я всячески старался выразить современность нравственно-этических проблем толстовского романа.

Жертвуя в чем-то стилем эпохи, изобразительными красотами, но во всем стремясь сохранить истину страстей и правдоподобие чувств, я больше всего заботился о том, чтобы зрительское восприятие фильма было максимально сегодняшним.

После выхода фильма «Воскресение» на экран я, помнится, писал, что в работе над романом нас больше всего интересовал не образ прошлого, так выпукло, на века, запечатленный Толстым, а то, что в судьбе героев могло быть транспонировано в современность. Мы спрашивали себя, могло ли произойти такое воскресение в душе какого-то современного Нехлюдова, и настойчиво стремились устранить какие-либо преграды между зрителем-современником и внутренней жизнью его и Катюши.

Нам казалось, что при экранизации Толстого важнее всего современное звучание фильма, даже и в ущерб историзму (в разумных, разумеется, пределах).

Помню, что когда мы во ВГИКе разбирали «Войну и мир», я ахнул от изумления, прочтя, что у старого князя Болконского была косичка екатерининских времен. Я эту косичку никак не мог себе представить, настолько легко перекладывался роман на мироощущение настоящего времени. Да и старого князя, такого понятного и знакомого, мне представить в столь «отжившем» образе было и трудно, и как-то «не с руки»! При экранизации Толстого, по-моему, реквизиторски-бутафорское изобилие, чрезмерно прилежное воссоздание эпохи во всех деталях быта излишни, а порой могут стать и помехой в доведении до зрителя толстовского смысла.

Мне кажется, что плодотворнее всего и важнее всего, естественно, не переходя какой-то черты, двинуть перелагаемую на экран толстовскую вещь вперед, к нам, как можно ближе. Что я и старался делать, работая над «Воскресением».

Однако я не исключаю и того, что я здесь чего-то недопонимаю, что на самом деле очерченную проблему надо решать как-то по-другому и что принесение в жертву даже и бытовой правды, в деталях, частностях — во имя доведения до зрителя нравственной основы произведения — недопустимо, пойдет во вред целостности толстовских образов. В искусстве путей много, и ни один из них не может быть объявлен генеральным.

Вот Суриков начал видеть образ своей «Боярыни Морозовой», поразившись образом сидящей на снегу вороны. А я обычно начинаю

от волнующих меня мыслей, а потом уже ищу форму выражения этих мыслей и чувств. Для того, чтобы мое воображение заработало, его обязательно нужно каким-то способом направить и организовать. И надо сказать, я очень долго протаптываю русло, по которому потом потечет река воображения, долго вдумываюсь в основную идею и свою причастность к ее реализации на экране. И только спустя какое-то время начинаю понимать, что годится для образной системы будущего фильма, а что нет. Но постепенно это знание становится настолько органичным, своим, что дальнейший отбор лиц, слов, деталей происходит во мне как бы автоматически. И тогда уже все сразу делается ясно: да-да, нет-нет! Когда сложилась какая-то программа, тогда работа идет по твердым и четким ориентирам. Да и «заболеть» каким-то произведением, замыслом я могу только тогда, когда вижу в нем выражение чего-то высшего, каких-то высших и насущно существенных для меня идей. А уж отсюда родится форма будущей картины. Если художник, над произведением которого я работаю, мне близок, у меня с ним сходное мироощущение, то я начинаю что-то понимать и в двигательных внутренних токах произведения, в силах, определяющих борющиеся в нем притяжения и отталкивания, могу войти во весь комплекс личности писателя и во весь созданный им художественный мир.

Конечно, еще остается вопрос, как эти мои познания выразить языком современного кино.

Этого я обычно не знаю и отчасти этим мучаюсь, но ничем себе помочь не могу, как говорится, выше головы не прыгнешь. Утешаюсь я в этих своих сомнениях только мыслью о том, что в конечном счете все ведь измеряется одним — любовью к изображаемому предмету, сильной и напряженной. И если я чувствую режиссерскую любовь к экранизируемому материалу, то мир его художественных образов проникнет в меня и найдет для себя форму экранного выражения.

Когда я работал над «Воскресением», то для меня это было время такой активной жизни, такого одухотворения высокими мыслями, любовью и ненавистью, которыми я был движим, войдя в непосредственное общение с романом, что я до сих пор вспоминаю это время с волнением и нежностью. Не знаю, удастся ли мне еще раз встретиться в работе с Л. Н. Толстым, но хочу я этого всей душой. И даже задумал одну идею, но к юбилею Л. Н. Толстого осуществить ее — из-за занятости другими замыслами — не удалось.

В связи с юбилеем я получил письмо из Ясной Поляны. Работники музея просили меня — в ряду других деятелей искусства — высказаться о Толстом Признаюсь, получение письма с почтовым штемпелем «Ясная Поляна» произвело на меня потрясающее, я бы даже сказал мистическое, впечатление. Ведь мне, хотя я, разумеется, ни в какой мере не являюсь современником Толстого, есть что о нем вспомнить. И как о художнике, и как о человеке.

Только выразить эти «воспоминания» трудно. Вот и в этой статье, чувствую, многое осталось невысказанным. Знаешь о Толстом куда больше, чем удается сказать на бумаге. Наверное, для того, чтобы сказать, *что такое* для тебя Лев Толстой, нужно сначала очень сосредоточенно подумать о самом себе, а затем уж выделить из этих раздумий некий большой и тоже, в свою очередь, многосложный участок, который называется «мой Толстой».

И тогда еще раз отдать себе отчет в том, что же это такое — Лев Толстой в моем внутреннем мире.

И тогда только можно будет говорить об этом великом русском писателе и долго, и сложно, и в полную меру ответственности перед своей собственной душой и перед будущими читателями.

Гордость мировой культуры

Тосиро Мифунэ,
актер (Япония)

Толстой принадлежит всем

Мне посчастливилось сниматься в фильмах Акиры Куросавы, поставленных по произведениям великих русских писателей — в «Идиоте» по Федору Достоевскому, в «На дне» по Максиму Горькому. Эти картины являются еще одним подтверждением того, что великие деятели культуры принадлежат не только своему народу — они принадлежат всему миру. Точно так же, как и Лев Толстой. Он более чем кто-либо другой в русской литературе умел проникать в глубины человеческой жизни, человеческого духа, и именно этим он так близок и нужен кинематографу. Уверен, что любое произведение Толстого может стать поводом для прекрасного фильма; сила, зримость, образность толстовского языка таковы, что его произведения словно бы созданы для воплощения на экране.

В Японии с большим успехом шли советские экранизации Льва Толстого: «Война и мир» Сергея Бондарчука, «Анна Каренина» Александра Зархи. Они завоевали любовь самого широкого зрителя, а для многих впервые открыли огромный, бесконечно богатый мир толстовской души, толстовской мысли.

Сейчас многие произведения Толстого уже перенесены на экран, другие, думаю, дождутся своего кинематографического прочтения со временем. Но значение Толстого для кино не только в этом, оно гораздо шире. Толстой учит нас пониманию человеческой души. Человек сложен. В самом бесстрашном и мужественном из людей есть свои слабости, в самом слабом — своя духовная сила. Каждый человек — свой особый, неповторимый, непохожий на других мир. Постигать этот мир и учит нас Лев Толстой.

К сожалению, мне не доводилось играть в экранизациях Толстого, но вскоре мне предстоит работа над одной из главных ролей в фильме «Сны о России», который будет создаваться совместно советскими и японскими кинематографистами. Фильм возвратит нас ко времени далекого прошлого, когда только начинали завязываться контакты между японцами и русскими. Он расскажет о японских моряках, потерпевших кораблекрушение и спасенных русскими людьми. Морякам пришлось проделать большой путь по России, побывать в Иркутске и Санкт-Петербурге, узнать многих замечательных людей, подружиться с ними. Иные из японских моряков погибли, другие со временем сумели вернуться на родину. Но там их приняли враждебно: Япония в то время придерживалась изоляционистской политики и не хотела впускать иностранцев на свои острова, не хотела знакомства с чужими странами, чужими культурами.

Мы теперь живем в другие времена. Идеалы дружбы, взаимопонимания овладевают сегодня сердцами и сознанием миллионов. Тщетны любые попытки помешать людям разных стран идти навстречу друг другу. Силы добра в жизни нашего общества несомненно одолеют силы зла.

Вот и мы, деятели культуры, все чаще встречаемся в совместной работе. Мы чувствуем при этом, что делаем общее дело — делаем его вместе. Своими фильмами мы помогаем жителям планеты общаться, любить и понимать друг друга.

Токио

Ежи Плажевский,
киновед (Польша)

Обращаясь к бесценному наследию

Перед войной, когда я был гимназистом, Лев Толстой казался мне неким грандиозным памятником, стоящим где-то далеко от того, что составляет содержание моей повседневной жизни. Правда, я украдкой читал под партой (главным образом на скучных уроках физики) «Хаджи-Мурата», подозреваю, в каком-то сокращенном издании «для молодежи»; потом — в некоторой степени из-за «запретности плода» — «Крейцерову сонату». Однако восторги моего старого учителя литературы, считавшего Толстого величайшим писателем, я принимал хотя и без возражений, но абсолютно без понимания. Я, кажется, так и не одолел тогда первой главы «Войны и мира»: в польском издании русский текст был переведен, французские же куски оставлены в оригинале, а для меня французский тогда был малодоступен.

Лишь много лет спустя открыл я для себя этого гиганта. Случилось это во время войны — казалось бы, довольно неподходящий момент для знакомства с мировой литературой. Тем не менее на одном из первых конспиративных собраний «Движения антигитлеровского сопротивления» было принято решение похитить из городской библиотеки несколько десятков книг, список которых мы коллективно обсудили и которые — как мы опасались — первыми должны были подвергнуться уничтожению фашистскими оккупантами во время запланированной ими чистки. Среди немногих переводных произ-

ведений там оказалась и «Война и мир» (кстати, в другом издании, где французские куски текста уже были переведены на польский).

Мы спасали шедевры мировой литературы в обстановке, когда оккупанты ликвидировали все — не только высшие, но и средние — учебные заведения в Польше, претворяя в жизнь свою программу: «Научить польский народ считать только до тысячи». В нашей нелегальной «читалке» эпопея Толстого приобрела огромную популярность. Стало просто обязательным знать «Войну и мир» почти так же, как конспиративный «Учебник командира взвода»: для того, чтобы приучить себя не сомневаться в правильности своего пути, в необходимости быть подлинным патриотом, чтобы подготовить себя к ответу на вопрос о смысле жизни в такой ответственный момент истории.

Сегодня может показаться, что глубокий оптимизм «Войны и мира» не слишком-то подходил к тогдашнему состоянию наших душ. Но именно он и был нам тогда необходим. Мы находили у Толстого спокойную уверенность в том, что, независимо от усилий и устремлений отдельных полководцев или государственных деятелей, в конечном итоге будут осуществлены лишь те их замыслы, которые совпадают с самыми сокровенными желаниями и чаяниями народа, с принципами исторической справедливости.

Уже тогда многие открытия писателя (а это были именно открытия, такие же, как, например, открытие деления атомного ядра) были в польской литературе приняты и творчески претворены — как самые важные и необыкновенно актуальные для читателей военных и послевоенных лет.

Пожалуй, наиболее близкой мне чертой толстовских героев является их требовательность к себе, их прямо-таки героическое стремление понять себя и окружающих.

В нашем вечно спешащем мире, где так высоко ценится прагматический, немедленный, сиюминутный успех человеческой деятельности, великий русский писатель заставляет нас вглядеться в людей гораздо более глубоких, более сосредоточенных, порой смотрящих значительно дальше иных наших современников. Встреча с ними сегодняшнего читателя, в ушах которого не смолкает городской шум, призывающий куда-то бежать, торопиться, кого-то обгонять, может, вероятно, вызвать чувство недоумения и даже раздражения. Не исключено, что герои «Анны Карениной» или «Воскресения» покажутся невнимательному читателю натурами пассивными, вовсе лишенными практического жизненного опыта.

Но сколько блестящих жизненных карьер я бы отдал за одно восклицание молодого Левина: «Я не могу жить, не зная, кто я и с какой целью существую!» Ответы, дававшиеся сто лет назад, наверняка не всех смогут удовлетворить сегодня. Однако самое важное — это задавать такие вопросы самому себе, не останавливаться на достигнутом, на том, что знаешь, а искать, думать, размышлять. На вопрос, «чему следует посвятить свою жизнь», конечно же, по-разному ответят член сельскохозяйственной коммуны хиппи в Аризоне, строитель БАМа или сенегальский поэт. Но если они когда-нибудь задавали себе такой вопрос, если всерьез задумывались над тем, что составляет смысл человеческого существования, то можно с уверенностью сказать, что перед ними возникает хотя бы в перспективе возможность понять друг друга.

Проза Толстого как морской маяк на этом пути людей к взаимопониманию. И может быть, именно поэтому молодые часто говорят сегодня: «Я читаю классиков потому, что в них нахожу то, чего нет в современной литературе».

Вот почему, я думаю, что Толстой необходим нам и на экране — необходим как зрителям, так и самим кинематографистам. Что касается меня, то я с нетерпением жду, что кто-нибудь из советских режиссеров еще раз возьмется перенести на экран его романы, скажем, «Анну Каренину». Все киноверсии этого романа кажутся мне неудачными при сопоставлении их с правдой и богатством оригинала. Поэтому еще одно обращение к столь великому произведению представляется просто необходимым. И не потому, что нужно «воздать должное» гениальному писателю, а потому, что гуманистическая глубина бессмертной книги рождает надежду на возможность создать кинопроизведение поистине уникальное.

Бесспорно, наиболее близкой не букве, а духу творчества Толстого следует признать экранизацию «Войны и мира» С. Бондарчука.

Однако влияние Толстого на кинематограф не ограничивается экранизациями его произведений, оно гораздо шире. Толстовское видение мира не могло не повлиять прежде всего на киноэпику. Наиболее отчетливо это видно на примере исторического эпоса. Долгое время к исторической действительности на экране относились как к складу реквизита, из которого кинематографисты могли доставать различные аксессуары для удовлетворения претензий придирчивых историков. Но уже первые, еще немые фильмы Эйзенштейна и Пудовкина значительно расширили возможности жанра, выработали в советской кинематографии новый стиль, где прежде всего уделялось внимание сути исторического развития. Это чрезвычайно важное и плодотворное направление в киноискусстве позже повлекло за собой цепь просчетов, хотя существовал и существует образец подлинной эпики, охватывающей всю сложность, все многообразие взаимоотношений истории и индивида, общества и отдельного человека. Это, несомненно, бессмертный толстовский эпос. Я рискну поэтому утверждать, что расцвет подлинной киноэпики в советском кино последнего периода происходил — и происходит — во многом под влиянием толстовских принципов в понимании эпического. Доказательством могут, на мой взгляд, служить фильмы достаточно разные и тем не менее в чем-то сходные; к ним я отношу «Андрея Рублева» и «Дерсу Узала», «В огне брода

нет» и «Первого учителя», «Восхождение» и «Чистое небо».

Можно смело утверждать, что воплощение эпоса на экране еще долго будет представлять одну из основных трудностей для киноискусства. В поисках оптимальных решений многие поколения художников — я в этом глубоко уверен — будут обращаться к бесценному творческому наследию Льва Николаевича Толстого.

Варшава

Тадао Урю,
киновед, профессор университета «Хасэй» (Япония)

Мир Толстого

Много лет назад в ранней юности выпало мне великое счастье стать читателем Толстого. Как сейчас помню: мне семнадцать лет, я ученик средней школы высшей ступени. Окно в осенний, склоненный под ветром сад, шум, шорох листьев, но я ничего не слышу — передо мной книга, словно отделившая меня от мира окружающего и давшая мне мир, казалось бы, такой далекий — и территориально и исторически, но пленивший меня навсегда — мир Толстого. «Слово — дело великое,— писал Толстой.— Великое потому, что оно есть могущественнейшее средство единения людей...»

Творчество Толстого грандиозно и по объему и по значению. Потрясает творческая эволюция, происшедшая с Толстым в 50-х годах XIX века. Основное направление этой эволюции заключалось в том, что молодой писатель, вступивший в литературу как человек, пытливо вглядывающийся в жизнь, пытающийся решить самые сложные ее вопросы, очень рано стал испытывать чувство неудовлетворенности собой и окружающими людьми своего класса. Возникшие у Толстого сомнения в моральной правоте дворянства сопровождаются пристальным изучением жизни народа. Он постепенно убеждается в том, что народ в нравственном отношении выше привилегированных классов. Это убеждение и легло в основу той переоценки, с которой Толстой выступил в литературе. Он, на мой взгляд, стал первооткрывателем того, что никому, кроме него, не в силах было открыть в душевном мире человека, в общественных отношениях, в природе.

В творчестве Толстого простой человек из народа впервые в истории мирового искусства осознал себя духовно и нравственно как силу, способную влиять на судьбы мира...

На идейное содержание его произведений начинает оказывать преимущественное влияние драматическая сторона жизни, крушение старого общественного строя вместе с привычными традициями, верованиями этого строя. Отсюда повышенный интерес писателя к отрицательным явлениям тогдашней действительности, необычная социальная острота изображения различных процессов жизни и психологии личности.

Защищая естественное право простых людей на жизнь, Толстой выступает от лица стомиллионного русского крестьянства и подвергает беспощадной критике собственность, государство, мораль эксплуататорского общества.

Примечательная особенность столь любимого в Японии романа «Воскресение» состоит в откровенной критике современной писателю капиталистической действительности. Изображение жестокости администрации, ханжества духовенства, страшные картины разоренной голодающей деревни, острогов, этапов, неисчерпаемых страданий — все это объективно противоречило евангельской концовке романа, звало к решительному изменению жизни. Произведение это возвещало о неминуемом общественном взрыве, о приближении революции. В этом смысле «Воскресение» является ее зеркалом, отражением ее общественных черт...

«Войной и миром» Толстой вошел в мировую литературу как автор величайшего из когда-либо написанных произведений. В этом романе Толстой старался писать историю народа. Судьбы народные перекликаются в романе с жизненными судьбами отдельных героев. Это придает всему повествованию характер всеобщности, эстетического многообразия, скрепленного единством авторской мысли. Жизнь русского общества в один из интереснейших периодов его истории предстает в изображении Толстого во всей полноте благодаря тому, что в романе своем он рисовал людей различных общественных групп и сословий с позиций народных представлений о жизни. Писатель беспощаден ко всякого рода лжи, лицемерию, обману. И он клеймит это, когда создает типы чуждых ему людей, высших сановников, чиновников, штабных офицеров. И, наоборот, он полон высокого воодушевления и оптимизма при изображении героев и героинь, близких его сердцу,— они «путеводители» мысли и чувства художника, воплощение его эстетических и нравственных правил. Такими предстают в романе Андрей и Пьер, Наташа Ростова и Мария Болконская, Кутузов и Багратион...

Поиски нравственных, философских, политических истин, напряженная духовная деятельность любимых автором Пьера и князя Андрея неразрывно связаны с их отношением к народу. С его судьбами связаны так или иначе судьбы всех героев романа. Наиболее ярко «мысль народная» —главная мысль книги, по признанию Толстого, проявилась в композиционном и идейном духе произведения, сценах Бородинского сражения, изображаемого писателем как глубоко драматические мгновения в жизни нации. И хочу подчеркнуть, что, на мой взгляд, обращение Толстого к эпохе Отечественной войны не было «бегством» в историю. Здесь он искал и находил ответы на многие волновавшие его вопросы современности.

Я глубоко ценю Толстого — великого мастера слова, и тем ревностнее я отношусь ко всему, что из его произведений экранизировано, инсценировано. Помню, какой неприятный осадок оставил у меня просмотр американской ленты ре-

жиссера Кинга Видора «Война и мир».

Другое дело экранизация произведений Толстого советскими мастерами экрана. «Война и мир» С. Бондарчука, «Анна Каренина» А. Зархи, «Воскресение» М. Швейцера дали возможность кинематографу встать вровень с его величеством литературой.

Толстой верил, что способность познания мира у человека беспредельна, так же как беспредельны и возможности художественного ее выражения, и потому требовал от художника не только того, чтобы он сказал свое слово, но и облек свою мысль в новую, им самим найденную художественную форму. Этот завет, я считаю, услышан и исполнен. Советские кинематографисты, на мой взгляд, создали картины, во многом достойные первоисточника; яркие и интересные, они донесли до мировой киноаудитории своего, но подлинного Толстого.

В одном из эпизодов «Войны и мира» Николай Ростов, обмениваясь приветствием с крестьянином-австрийцем, произносит прекрасные слова: «Vivat die ganze Welt!» — «Да здравствует весь мир!», слова, которые я бы хотел поставить эпиграфом к художественному творчеству Толстого...

Токио

Сембен Усман,
писатель и режиссер
(Сенегал)

Всегда с нами

Во Льве Толстом поражает все: его писательская манера, его работоспособность, его творческая энергия, его бесконечный интерес к людям, к их заботам, волнениям, мыслям. И в этом повышенном интересе к личности человека и заключен, на мой взгляд, социальный смысл его творчества.

Хотя Толстой в своих романах описывал жизнь великосветского общества, хотя он писал о людях, плохо знавших свой родной язык и предпочитавших говорить по-французски, его произведения подлинно народны — народны в глубочайшем смысле этого слова. И эта народность причина того, что Толстой сегодня стал неотъемлемой частью всей мировой культуры.

Те, кто изучает русскую культуру в Африке, начинают свое знакомство с ней именно по роману «Война и мир» — он включен в обязательные школьные программы. Однако пока еще число людей, которые могут у нас читать Толстого, весьма невелико: это главным образом те, кто получил образование во Франции, кто знает русскую и советскую литературу по ее французским переводам. А для основной массы читателей Толстой недоступен: они еще не настолько подготовлены, чтобы постичь сложность и тонкость его языка, психологическую глубину его образов.

Многие из моих соотечественников имеют поэтому возможность познакомиться с произведениями мировой классики только благодаря посредничеству кинематографа — вот почему он имеет у нас такое значение, кино даже называют «вечерней школой Африки». Однако любая экранизация литературного произведения — это одновременно и его адаптация, упрощение его смысла, утрата каких-то невосполнимых кинематографическими средствами граней.

Я могу судить об этом по экранизации своих собственных произведений, даже тех, которые ставил я сам. Недавно американские кинематографисты обратились ко мне за разрешением на постановку одной из моих книг. Я отказался: литературное произведение в том виде, в каком оно написано автором, адекватно не воспроизводимо на экране.

К гениальным произведениям Толстого это относится в особенности, именно в силу богатства и сложности его взгляда на человека. Мне довелось видеть немало экранизаций произведений Толстого. Ни с одной из них я внутренне не могу полностью согласиться.

Когда Кинг Видор показывает в своем фильме «Война и мир» отступление Наполеона, мы видим просто констатацию факта. Постановщик не проник в суть произведения, не раскрыл существа поражения Наполеона.

Или, например, «Анна Каренина». При чтении романа кульминация трагической сцены на вокзале вызывает поразительное чувство. Ты ощущаешь и шум надвигающегося поезда, и боль раздавленного тела,— ты все это сам видишь и слышишь. Но когда то же самое происходит на экране, то между тобой и событием словно бы стоит разделяющая стена.

Дело тут не только в отсутствии у того или иного режиссера нужной меры проникновения в толстовские образы. Кино вообще пока еще не имеет в своем арсенале таких средств, которые могли бы передавать доступную литературе гамму чувств и мыслей. Да, конечно, сегодня кинематограф неизмеримо вырос, он достиг огромной силы в фильмах Куросавы и Бергмана, Тарковского и Феллини, но все равно, когда надо выразить какое-то сложное чувство или переживание, экран по привычке обращается к музыке.

Читая книгу, мы можем возвращаться к уже прочитанным местам, размышлять над ними, осознавать то, что ускользнуло от нашего внимания при беглом чтении. Экран такой возможности лишен. Он не дает нам времени по-настоящему глубоко войти в мир писателя. Будь у меня такая власть, я бы вообще запретил экранизировать таких больших писателей, как Толстой. Кинематограф еще не достиг его высоты.

Но это вовсе не значит, что искусству экрана не нужен Толстой. Кинематограф всегда будет учиться у него глубине постижения человеческой души, знанию сложности духовного устройства человека, объемности и многогранности взгляда на мир, на национальный характер, на исторические судьбы народа. Такой путь обращения к Толстому кажется мне самым плодотворным и всегда актуальным.

Дакар

Игорь Таланкин

Знать, зачем мы живем

Экранизировать к юбилею Льва Николаевича Толстого одно из его произведений мне предложили неожиданно. Но предложение это я принял с трепетом и радостью и тут же понял, что это будет «Отец Сергий». Пришедшее извне предложение о постановке сразу отчетливо проявило и другое: к пятидесяти годам у меня сложилось свое отношение к Толстому.

Сценарий «Отца Сергия» я написал быстро — за месяц (такого в моей практике ни разу не было). А потом, уже написав сценарий, запоем, с такой же интенсивностью, с какой писал, перечитал всего Толстого, решительно всего, включая, разумеется, и его дневники и письма, его философские вещи. Ведь без писем и дневников, без философских раздумий творчество Толстого, позднего в особенности, невозможно осмыслить во всей его полноте и противоречивости, гениально проанализированной В. И. Лениным в его знаменитых статьях.

«Отец Сергий» — одно из особо волнующих меня произведений Толстого. Это ведь не просто Толстой. Это Толстой поздний. Толстой (так же, как и его герой, Степан Касатский — Сергий), мучительно ищущий пути к высшему смыслу человеческого бытия и трагически переживающий обступившие его со всех сторон противоречия и коллизии — личные, социальные, нравственные, исторические.

«Отца Сергия» Толстой писал почти десять лет. Он начал повесть в 1890 году, не раз откладывал ее и снова к ней возвращался; в последний раз он обращался к ней в 1898 году. А параллельно с «Отцом Сергием» Толстой работал над «Воскресением»... Это кажется почти непостижимым: написанные в одно и то же время, эти два произведения очень разнятся своей стилистикой.

В «Отце Сергии» толстовская проза по-особому ясная, лаконичная, почти жесткая, поразительно емкая. Даются только самые скупые подробности быта и жизни героев, даже главных. В повести сказывается и увлечение Толстого житийной литературой, особенности которой — в стремлении изложить только самое главное в жизни героя, в его нравственном подвиге, почти бесстрастно, авторски остраненно.

Сюжетно «Отец Сергий» — это история о том, как красавец офицер князь Касатский накануне женитьбы на любимой фрейлине императрицы Мэри Коротковской, открывавшей ему путь к блестящей придворной карьере, узнает о том, что его невеста была любовницей его кумира — императора Николая I. Человек бескомпромиссный, честолюбивый, горячий, бесконечно требовательный к себе и к людям, князь бросает Петербург, двор и уходит в монастырь. Вдали от света и мирской суеты, теперь уже отец Сергий, он всю свою остальную жизнь проводит в поиске истинной веры. И не найдя ее, уже в старости, обретя славу чудотворца, снова также неожиданно для окружающих совершает поступок такой же решительный, как и тот, что он совершил в юности: расстается с монастырем и возвращается к мирской жизни. Теперь он видит спасение, высшую правду в простой, непритязательной жизни, в добрых, необходимых людям делах.

Короткая эта повесть с совсем простым сюжетом поражает необычайно глубоким, острым проникновением в духовный мир, психологию человека, попыткой в небольшом по объему произведении рассказать все о его жизни и его судьбе. Мы постигаем эту полноту знаний через те лаконичные и вместе с тем исчерпывающе точные, завершенные внутри себя рассказы о каждом из периодов жизни князя Касатского, начиная с его детства, из которых складывается фабула повести.

Но что такое эта повесть не сюжетно, а по своей внутренней глубинной сути? Главным для Толстого было показать, в чем, с его точки зрения, состоит высший смысл человеческого бытия, во имя чего стоит жить. Для себя? для людей? для бога? А что такое бог в понимании Толстого? Все эти вопросы, думаю я, в какой-то мере значимы и сегодня,

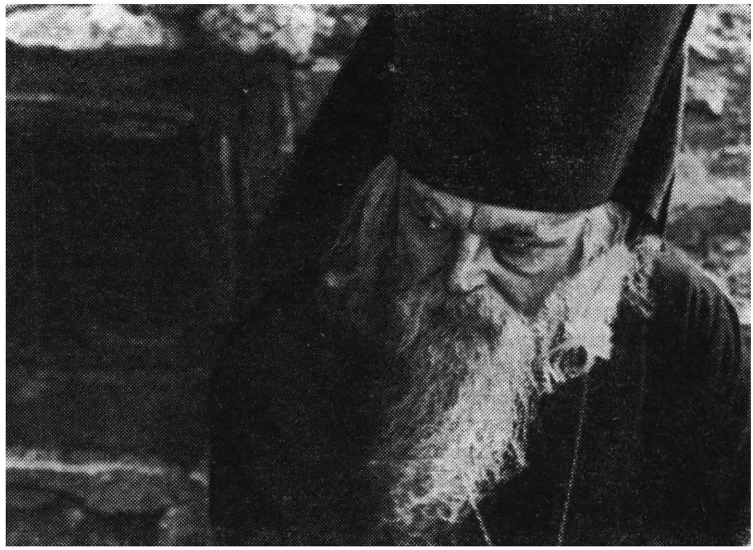
современны — хотя и по-иному, на иных жизненных параметрах, — как и сто лет назад.

Вот почему я взялся ставить эту повесть, и вот почему для меня главным было сохранить толстовские вопросы во всей их остроте и неразрешимости. Ведь если бы искусство способно было исчерпывающе ответить на них, оно бы остановилось в своем развитии, оно бы исчерпало самое себя. Так же, как никому не нужен нравственно сытый человек, которому кажется, что он уже всего достиг и стал как бы со всем совершенен.

Проблема веры не частная проблема для Толстого, не проблема одной повести. С первой и до последних своих вещей Толстой собственно писал об одном и том же, проверял, оценивал жизнь и людей с точки зрения духовной, нравственной. Но в «Отце Сергии» его поиски нравственного человека прозвучали, быть может, особенно трагично и кризисно. Вникнув в толстовское толкование веры, с особенной силой воспринимаешь слова писателя, вложенные им в уста Сергия: «Боже мой! боже мой! — думал он, — за что же не даешь ты мне веры. Да, похоть, да, с нею боролись святой Антоний и другие, но вера. Они имели ее, а у меня вот минуты, часы, дни, когда нет ее. Зачем весь мир, вся прелесть его, если он греховен и надо отречься от него? Зачем ты сделал этот соблазн? Соблазн? Но не соблазн ли то, что я хочу уйти от радостей мира и что-то готовлю там, где ничего нет, может быть, — сказал он себе и ужаснулся, омерзился на самого себя. — Гадина! Гадина! Хочешь быть святым, — начал он бранить себя. И стал на молитву. Но только он начал молиться, как ему живо представился он сам, каким он бывал в монастыре, в клобуке, в мантии, в величественном виде. И он покачал головой. — Нет, это не то. Это обман. Но других я обману, а не себя и не бога. Не величественный я человек, а жалкий, смешной».

Что же такое бог в понимании Толстого? Известно, что еще задолго до написания «Отца Сергия» писатель отверг официальную церковь. И пытался создать свой идеал веры, «своего бога». Эти поиски, как известно, привели писателя к трагически безысходному клубку противоречий, в которых запуталась мысль Толстого, отражавшего в своих книгах силу

«Отец Сергий». Отец Сергий — С. Бондарчук



и слабость русской крестьянской революции.

В широко известной статье «Лев Толстой, как зеркало русской революции» Ленин писал: «Противоречия в произведениях, взглядах, учениях, в школе Толстого — действительно кричащие. С одной стороны — гениальный художник, давший не только несравненные картины русской жизни, но и первоклассные произведения мировой литературы. С другой стороны, — помещик, юродствующий во Христе...

С одной стороны, — беспощадная критика капиталистической эксплуатации, разоблачение правительственных насилий, комедии суда и государственного управления, с другой стороны... проповедь непротивления злу насилием...

Но противоречия во взглядах и учениях Толстого не случайность, а выражение тех противоречивых условий, в которые поставлена была русская жизнь последней трети XIX века...

Толстой отразил наболевшую ненависть, созревшее стремление к лучшему, желание избавиться от прошлого и незрелость мечтательности, политической невоспитанности, революционной мягкотелости».

Вот эти «стремление к лучшему» и «незрелая мечтательность» и отразились с необычайной силой в «Отце Сергии».

Герой Толстого беспощаден к себе и одинаково правдив во все поры своей жизни; идеалы его меняются, претерпевают изменения многие его представления о жизни, о людях, о коренных вопросах бытия, и только одна требовательность, беспощадность к своим слабостям, страстная потребность в самоусовершенствовании остаются с ним всю его жизнь.

Толстой утверждает, что человек не может существовать вне нравственного начала. В одном из писем 1890 года (год, когда писатель начал работать над «Отцом Сергием») он писал о необходимости... «знать, зачем мы живем... Это важнее всего на свете».

Философское значение образа Сергия, его трагизм в том, что поиск веры, предпринятый им с такой самосжигающей энергией, оказался бесплодным. Долгие, мучительные десятилетия поисков приводят Сергия к трудному выводу: бога нет.

...После падения с купцовой дочкой Сергий оставляет монастырь. Толстой пишет: «Было раннее утро, с полчаса до восхода солнца. Все было серо и мрачно, и тянул с запада холодный, предрассветный ветер. «Да, надо кончить. Нет бога. Как покончить? Броситься? Умею плавать, не утонешь. Повеситься? Да, вот кушак на суку. Это показалось так возможно и близко, что он ужаснулся. Хотел, как обыкновенно в минуты отчаяния, помолиться. Но молиться некому было. Бога не было».

Так, с мужеством и смелостью гения Толстой приходит к главному своему выводу. А затем угадывает ту правду, которую — ценой всей своей жизни — обретает его герой. Правду иллюзорную, не способную изменить, радикально улучшить жизнь, внести в нее истинный революционизирующий смысл, но хотя бы открывающую перед самим Сергием путь от лжи — к людям. Значит, жизнь его — сложная и противоречивая — была все-таки прожита не напрасно.

Нет Толстого плохого и Толстого хорошего. Есть Толстой творец, художник, мыслитель, противоречивый и цельный. Противоречия писателя — это противоречия живого единства. Расчленить его мировоззрение, систему его взглядов всегда грозит опасностью впасть в некую искусственность, в схематизм. Тогда не будет этой «глыбы», этого клубка противоречий, не будет Толстого. Да, Толстой не понимал задач революционного переустройства общества, не видел путей активной общественной, политической борьбы за переустройство социальных основ жизни. Но он безгранично верил в человека, в его нравственные, духовные возможности, в его способность творить добро, в его способность к созиданию, способность к раскаянию и вере, и этим он вечно будет волновать людей, будить их совесть и волю к р е а л ь н о м у утверждению справедливости.

●

Я оказался в счастливом положении по сравнению с другими постановщиками Толстого. «Отец Сергий» — повесть короткая. Мне не нужно было ее сокращать. Не надо было ни-

чего ужимать, как приходилось делать другим постановщикам с его большими романами. А что такое сокращать Толстого? Это плотный текст, где слова не переставишь, не выбросишь: каждое стоит на своем месте. Толстой поэтому за каждое сокращение, произведенное в его сочинениях, неизменно мстит. И мстит жестоко. Фраза Толстого необычайно богата, содержательна, объемна. Когда вчитываешься в нее, начинают звучать второй, третий смыслы. Фраза его полифонична, ее по праву можно сравнить с музыкальной фразой. Вот почему так трудно не только от нее отказаться, но и найти ей адекватное выражение на экране.

«Отец Сергий» весь укладывается в экранное время. И тем не менее создать кинематографический вариант повести было неимоверно трудно, много труднее, чем я это представлял себе поначалу. Конечно, мне с первых же дней работы ясно было, что, во-первых, это Толстой, и уже потому все будет трудно. И во-вторых, что в повести практически нет движения сюжета, столкновения характеров. Основное действие — глубинная, внутренняя жизнь героя, его борьба не столько с внешним миром, сколько с самим собой. Именно поэтому мне пришлось взять на себя смелость дописывать некоторые эпизоды, хоть в самом Толстом было все, что я хотел сказать в своем фильме. Кино — это не литература. Оно требует соблюдения своих законов, своей логики художественной выразительности. Я не позволил себе написать ни одного слова вне Толстого. Я читал и перечитывал его, изучал «Воскресение», искал материал во всем том, что было близко по времени написания к «Отцу Сергию». И, разумеется, не позволил себе отказаться ни от одного слова там, где у Толстого ключевые эпизоды (в частности, в сцене с Пашенькой). В картине этот эпизод длинен — две части. Но когда сцену с Пашенькой, уже отснятую, я пытался сократить — думаю, дай-ка чуть-чуть подожму, —

«Отец Сергий». Рабочий момент. Второй справа — И. Таланкин, на переднем плане — С. Бондарчук в роли отца Сергия

оказалось, что слова из нее не выкинешь! Буквально от одного слова откажешься, а рушится все здание. Так все причинно, логически связано в толстовском тексте.

И все же просто перенести текст на экран было нельзя. Нужно было искать пути к его кинематографической адаптации.

Картину я поставил как пять эпизодов. Как пять дней или даже часов из одной жизни.

Эти пять эпизодов, как мне кажется, позволили наиболее убедительно следить за течением духовной жизни героя, познакомиться с решающими моментами его жизни. Конечно, можно было решить все и по-другому. Однако выбранная мною композиция помогла мне организовать материал так, как мне это было необходимо. И не столько даже сценарно, сколько по самой сути, по смыслу, по возможности концентрированно выразить главное в жизни героя повести. Такое построение картины дало мне возможность легко обойти и многие подробности быта, подробности поведения героя, требовавшие переосмысления на экране. Как пример можно привести эпизод с Маковкиной. У Толстого он решен с двух точек зрения: глазами отца Сергия и глазами Маковкиной. У меня же весь этот эпизод — и это, как мне кажется, естественно, органично для развития повести на экране — рассматривается только с точки зрения женщины, ее глазами. Мне ведь важно было показать не внешнюю сторону происходящего, не то, как отца Сергия искушают, и даже не то, как он отрубает себе палец. Мне важно было показать, что Сергию не столь трудно было отрубить палец — намного труднее, мучительнее был духовный конфликт, через который он в этом эпизоде проходит. Вот этот конфликт мне и надо было раскрыть. А в финальных кадрах эпизода мне хотелось сказать, что победа героя над самим собой шла не через испытания плоти, заключалась не в подавлении инстинктов, а в том, что Сергием владело желание не погубить две души — свою и своей непрошеной гостьи. Такое решение эпизода позволяло мне еще раз сказать, что суть повести — в утверждении силы человеческого духа, черпаемой в любви к другим людям, в заботе о бескомпромиссном следовании своему пониманию добра и справедливости.

Фильм наш начинается с того, что какой-то старик на пароме рассуждает о боге. А поначалу, сценарно, фильм начинался с бала. Я отказался от этого начала оттого, что хотел с первых же кадров заявить тему. Я хотел сразу сказать, что это фильм не о балах, не о приключениях молодого, блистательного офицера, не о светской жизни и не о борьбе с мирскими соблазнами, а о чем-то совершенно другом, гораздо более глубоком и важном.

В фильме есть эпизод, когда кадет Стива Касатский в присутствии своего кумира — императора Николая Павловича падает с лошади. Юноша, еще совсем мальчик, боготворящий государя, каменеет от неудачи, не смеет от стыда и головы поднять. А когда Николай великодушно фатовским жестом подзывает Стиву к себе, тот нестерпимо страдает и искренне клянется государю в своей преданности. У Толстого об этом сказано так: «...Касатский... плакал слезами и дал обет служить любимому царю всеми своими силами».

Мне важно было тут показать, каким с детства, с юности был герой Толстого: яркая, цельная, горячая, искренняя натура. Касатский мог заблуждаться, но он всегда был неистов, почти фанатичен в своем желании быть честным. Он всегда был верен себе, своему пониманию чести и долга.

В некоторых эпизодах фильма на экране появлялись два Сергия и звучал диалог Сергия с самим собой. Эти двойные изображения как бы символизируют внутреннее раздвоение героя. Прием — чисто театральный. Поэтому на позднейших стадиях работы над фильмом я напрочь от него отказался. Я понял, что новые обращения к нему могут стать чрезмерными, навязчивыми, замедляющими внутреннее движение фильма. Я считаю, что уже настроил зрителя на определенный лад, он уже как бы соприкоснулся с внутренним миром героя и не нужно дополнительных изобразительных допингов и иллюстраций. Внутренний диалог должен развиться в зрителях, смотрящих фильм.

«Отец Сергий» написан Толстым в тот период, когда он для себя ясно сформулировал одно из основных положений, раскрывающих особенности психологии человека. Человек, полагал он, в течение жизни находится в постоянном изменении. Человек текуч, как река. Если ее остановить, образуется пруд и он зацветет. Вот и в актере для меня особенно важен процесс его внутреннего развития, которое только и может полно и в движении отразить духовный мир человека. Движение в кинематографе, в силу его оптической специфики, раскрывается не только в слове, но и в интонации, взгляде, жесте. Как правило, актер играет событие, характер, факт. Более ярко, менее ярко. Но статично. Сложнейшее же в актерском искусстве состоит в том, чтобы показать именно внутренние душевные движения. Я впервые столкнулся с такой актерской работой, когда снимал И. Смоктуновского в «Чайковском». Этой же способностью в полной мере обладает и Сергей Бондарчук.

Нелегко было найти актера на такую сложную роль. Нелегко по нескольким причинам. Самая, разумеется, существенная из них — противоречивость толстовского героя, в котором главное — его духовное развитие, движение его внутренней жизни, его внутренние монологи, глубинное философское содержание образа. Ну, и возраст героя. Хотя Толстой и очень скуп в описании мирской жизни Степана Касатского, но за емкостью его описаний отчетливо встает вся жизнь героя. Нам известны и эпизоды его детства, и эпизоды его ранних юношеских лет. На страницах повести он предстает и совсем молодым мужчиной, юношей, и в свой монастырский, отшельнический период. Толстой показывает героя на протяжении более чем шестидесяти лет!

Как это передать одному актеру? Да еще на экране, где способы актерского перевоплощения особенно скромны и экономны.

«Отец Сергий». В центре Маковкина — Л. Максакова

Актеру, играющему Сергия, нужна зрелость. Нужен огромный жизненный опыт. Иначе, строя образ на внешних параметрах, до толстовских глубин не докопаться.

Важен, точнее сказать, более всего важен — и для Толстого и, стало быть, для фильма — главный итог жизни героя — его прозрение. Я так и решал сценарий: в основном Касатский показан в фильме уже в зрелом возрасте. В тех своих духовных кризисах и сломах, которые происходят в нем после того, как он принял свое решение, переменившее всю его жизнь.

И Сергея Бондарчука я пригласил на роль отца Сергия потому, что в нем — и в актере и в человеке — есть то основное, что нужно для нее — неповторимость, уникальность. Я всегда верил, а в процессе работы над картиной еще больше убедился в том, что этот выдающийся актер все еще не до конца раскрыт в нашем кинематографе. Сергей Бондарчук — актер гигантского трагедийного дарования. Это, по-моему, он и доказал, сыграв роль Сергия, которая по силам только человеку, который сам способен зажить в кругу высоких проблем, волнующих его героя.

Я очень благодарен Сергею Федоровичу Бондарчуку и за то, что во время работы над фильмом он нигде больше не снимался и не снимал сам. Мы начали съемки в октябре и кончили в мае, и весь этот период Бондарчук был только отцом Сергием. Думаю, что такая сосредоточенность очень помогла ему вжиться в Степана Касатского, ставшего отцом Сергием, помогла полней раскрыть все стороны своего богатого и разностороннего дарования. В Бондарчуке в этом фильме за жесткостью внешнего облика отчетливо проступала его непосредственность, даже детскость, в некоторых других работах остававшаяся невскрытой. И это тоже важно. Я считаю, что в большой личности ребенок не может умереть. Если в человеке потерян ребенок, то эта душа ущербна.

Когда я предложил Алле Демидовой роль Пашеньки, она очень испугалась. Именно испугалась. Ведь эпизод с Пашенькой есть некое разрешение сомнений Сергия, потому эпизод этот — наиважнейший, я бы даже сказал — главный в книге, а потому и в фильме. Между тем Алла Демидова, которую я считаю удивительной актрисой, всегда в силу своей любви к характерности строит прежде всего острый внешний рисунок образа, а уж потом идет к его внутренней сути. Но Пашенька — как показать ее средствами характерного рисунка? Она же ребенок. И реагирует на все, что вокруг, чутко, мягко и ненавязчиво. Вот почему, работая с Аллой, мы прежде всего позаботились о том, чтобы упростить все внешние приспособления и оголить душу героини.

В Пашеньке так много всего: и робость, и ласковость, и сила, и светскость, и непритязательность. И столько бед у этой несчастной женщины. Пьяница муж, уже умерший ко времени ее встречи с Сергием, безвозвратно потерянный привычный круг людей и житейских привычек, проданное имение, пьяница, неврастеник зять, изматывающие заботы о внуках. И полная нищета. Все черно и безрадостно. А женщина эта счастлива! И счастлива она, как бы не отдавая себе в этом отчета, тем, что нужна людям, тем, что худо ли, бедно, а на ней держится весь дом, все благополучие ее близких. Это потому, что в ней самой — душевная ясность и поразительное безразличие к собственному благополучию. И вечная органическая потребность любви и добра. Толстой пишет: «Она не могла физически почти переносить недоброе отношение между людьми... Она просто страдала от вида злобы, как от дурного запаха, резкого шума, удара по телу».

В Пашеньке мне важно было показать — обязательно на крупных планах, — как она молчит, как скажет первое слово, что промелькнет в ее глазах, когда она волнуется или думает. Самое интересное в ней — это непрерывное, спонтанное движение ее души. Но тем сложнее была задача, которая стояла перед актрисой. Ведь так трудно, так непросто показать множественность ощущений, которые одновременно испытывает один и тот же человек.

Конечно, судить актрису будут по результатам ее труда зрители и критики. Но и я не могу удержаться и не сказать, что очень доволен работой Аллы Демидовой, и считаю, что Пашенька — ее лучшая роль.

Мне нравится и Г. Бурков в роли купца. Я хотел, чтобы это был не просто купец, а как бы «сам дьявол». Он и возникает в кадре как-то по-особому, не как обычный человек. Сергий сидит, глубоко задумавшись, и неожиданно замечает чье-то присутствие возле себя. Поначалу он видит остановившиеся возле него сапоги, потом, скользя взором вверх по этим долгим, блестящим сапогам, по узкой фигуре, он останавливается на лице человека, чем-то неуловимо странном. С одной стороны, как бы молящем о помощи, а с другой — изгиляющимся, насмешливым. И в финале этого короткого эпизода купец ведет себя несколько причудливо. К двери он идет пятясь, на четвереньках, а не как нормальные люди и вмиг исчезает. Мне важно было всем этим показать, что у такого купца и дочь особенная. Вся в отца. Да и для отца Сергия в ней есть нечто от лукавого. Он ведь ей и говорит: дьявол ты.

Мы были уверены, что падение отца Сергия могло произойти только с дурнушкой. Актрису мы поэтому тщательно гримировали, портя ее лицо. Сделали ей черные уродливые зубы, выпятили, подчеркнули все некрасивое (у каждого человека есть что-то некрасивое) в ее облике. Нам, конечно, важна была тут не внешняя характерность образа, а нравственная суть падения Сергия, то, что в нем, в этом падении, жалость была. Сергий чувствовал, что нужен ей, купцовой дочке, что ей нужна их близость.

Купцову дочь играет О. Анохина, молодая актриса театра имени Моссовета.

●

Было в работе над фильмом нечто, казалось бы, странное, во всяком случае, прежде

«Отец Сергий».
Отец Сергий — С. Бондарчук,
Пашенька — А. Демидова

мне неведомое. И все оттого, что это Толстой. Писатель, который совершенно не терпит вольностей со своим текстом. Работая над картиной, я все снова и снова убеждался: Толстого к себе не приспособишь. Или карабкайся к нему, или признавай свою несостоятельность.

А между тем надо было набраться смелости и... дописывать Толстого. Вот тут и пришел к нам на помощь он сам. Положим, перед сценой с Маковкиной в фильме есть эпизод масленицы. В повести его нет. Однако масленица возникла, разумеется, не без Толстого. У писателя коротко сказано: «На масленице шестого года жизни Сергия в затворе из соседнего города после блинов с вином собралась веселая компания богатых людей, мужчин и женщин, кататься на тройках»... Как было на экране развернуть эту ремарку?

Мы сняли сцену народного празднества, а эпизод сжигания чучела положили на прекрасные, подлинно народные песни. И все-таки от большей части эпизода я потом почувствовал необходимость отказаться: пугал малейший уход «во внешнее».

Снял я и такой эпизод. Когда Сергий поселяется в пещере в Тамбине, мимо него едут мужик с бабой на санях. Баба говорит:

— Глянь-ка, Никифор, а в пещере-то, видать, появился святой.

— Не святой, дура-баба, — затворник. Чтобы стать святым, помереть надо. Эх, барин не отпустит, а то пошел бы я в затворники. Чем тебе не жизнь, сиди да акафисты читай. А хлебушка тебе поисть принесут.

— Да нет, не возьмут тебя в затворники. Какие такие твои грехи? — спросят. Ты убил кого?

— Нет, не убил.

— Может, ограбил, разбойничал?

— Нет, не грабил. Я барину недоимки не доплатил...

От этой сцены (сама по себе она вышла вполне выразительной) я потом совсем отказался: она как бы расшифровывала Толстого и потому не ложилась в фильм. Я подумал: если бы она нужна была писателю, он бы ее сам написал.

Мне не очень нравилось и то, как была отснята сцена в келье, короткий эпизод с молодым келейником. Когда Сергий признается ему в том, что он возжелал женщину, и просит следить за ним. Тогда я решил отказаться от него, но тут же стали проваливаться следующие эпизоды. Пришлось эти кадры в келье сохранить.

Выяснилось с определенностью, что Толстой требует и в кинематографе от того, кто работает с его произведением, некоего накопления, оттягивания решающего слова. Только после такого накопления образуется внутренний взрыв, приносящий с собой разрешение всей назревшей духовной энергии. Пришлось подчиниться Толстому и в этом.

Так, не только в слове, в драматургии, в сценарии, но и в непосредственной работе над фильмом на съемочной площадке Толстой не давал мне своевольничать. Он диктовал мне и ритм монтажа, и ритм камеры, и выбор актера, и особые способы работы с ним.

Над фильмом я работал мучительно трудно. Я обращался с материалом с какой-то болезненной, невероятной бережностью. На всех моих предыдущих картинах я был хозяином материала, в нем все было мне подвластно. Даже в такой сложной работе, как «Дневные звезды», которые заставили меня искать особую пластику на экране, я обращался с материалом легко и свободно. Здесь же я все время был «под наблюдением Толстого», его реализма.

Самой работой над картиной я доволен. Было трудно, адски напряженно, но в такой же мере и интересно. Но иногда смотрю фильм, мне в нем все как будто нравится, а иногда какой-то кусок, который вчера нравился, не нравится. Впрочем, мне кажется, что центральный эпизод — встреча Сергия с Пашенькой в ее доме — близок к толстовской простоте и лаконичности.

Когда Толстой писал Пашеньку, уже существовали женские образы Достоевского. Существовала Сонечка Мармеладова. И я думаю, что такой могучий, чуткий организм, как Толстой, не мог внутренне не откликнуться на Достоевского, не мог не вобрать в себя и

«Отец Сергий»

Достоевского. Не исключено, думаю я, что можно, в частности, найти известную близость Пашеньки к героине Достоевского — Сонечке Мармеладовой.

Эта близость, кажется мне, проступает и в той Пашеньке, которую сыграла Алла Демидова. Хотя она и не задавалась целью эту близость обнаруживать.

«Отец Сергий» — фильм цветной, а сцена с Пашенькой в фильме черно-белая. Меня часто спрашивают: отчего я так сделал? В самом деле: отчего? Пожалуй, так: эта сцена потребовала особой ясности, даже аскетизма в своем изобразительном решении, а потому и отказа от цвета.

Строга и аскетична ведь и сама жизнь Пашеньки — тяжелая, внешне убогая, а вместе с тем цельная и счастливая. Жизнь, сумевшая принести разрешение сомнений такому могучему человеку, как Сергий.

А разве можно было позволить себе в цвете снимать обстановку дома Пашеньки? Разве можно было позволить себе смаковать, «расписывать» бедность ее жилища, ее одежды? Ее крошечную квартирку, ее стоптанные башмаки, штопаные чулочки ее внучат?

В задачу этой статьи не входит анализ фильма. Мне хотелось только объяснить, почему я с радостью работал над «Отцом Сергием», что меня увлекло в этой повести. А поскольку статья моя — не рассказ о том, как шла работа над фильмом, я не смог подробно рассказать в ней о своих коллегах, о тех, кто вместе со мной работал над картиной и в ком я нашел своих соратников, единомышленников. О прекрасном операторе, одном из лучших наших операторов, Г. Рерберге, об операторе А. Николаеве, о художниках В. Петрове и Ю. Фоменко, о замечательном композиторе А. Шнитке, с которым я сделал и все свои предыдущие картины.

●

Я берусь за экранизацию только в том случае, если влюблен в произведение, если захвачен им. Без этой вспышки влюбленности, по-моему, невозможна никакая серьезная картина, равная или хотя бы близкая по силе

воздействия к первоисточнику. Но за экранизацию Толстого приходится долго расплачиваться. Даже страдать: не в каждом авторе отыщешь такое поразительное понимание человеческой души, такой страстный интерес и любовь к человеку.

Вот и спрашиваешь себя после того, как работа закончена, удалось ли тебе это передать? Не нанес ли ты Толстому какого-либо ущерба?

Почему мне кажется, что то, что я нашел в «Отце Сергии», существенно и сегодня?

В наш век научно-технической революции наука и техника занимают гигантское место. Научно-технический прогресс — это нарастающая лавина. Духовное же развитие человека — процесс более длительный, кропотливый. Недаром в этой связи часто высказывают опасение и сами ученые, и публицисты — не сможет ли прогресс точных знаний, техники повлиять угнетающе на внутренний мир человека, ослабить его потребность в красоте, в нравственном самосовершенствовании?

Все чаще и чаще на эту сложнейшую и животрепещущую проблему откликается и искусство. И я тоже уже снял фильм об этом: о том, как важна нравственная сторона научных открытий, о том, что ученый обязан соприкасаться с моральными, социальными проблемами, быть в ответе перед людьми, перед будущим за результаты своих изобретений, открытий. Я имею в виду фильм «Выбор цели», непосредственно предшествовавший «Отцу Сергию».

Для нашего общества особенно важно вырастить высоконравственное поколение, способное быть по своим моральным качествам на уровне прогресса, направляя только на добро, только во благо людям плоды цивилизации.

И еще. Жизнь становится лучше. Растет благосостояние, люди лучше питаются, одеваются. И рождается потребность в том, чтобы одновременно с ростом благосостояния не выросла потребительская психология, чтобы люди не захотели свести суть бытия к приобретательству. Чтобы каждый человек чаще задавал себе вопрос: для чего он живет? Чтобы брать? Или чтобы отдавать? Это ведь коренные проблемы бытия.

Толстой — это та необходимая духовная пища, мимо которой нельзя пройти в нашей жизни. Толстой яростно, со всей мощью своего гения выражает протест против сытого, потребительского существования. И я надеюсь, что зритель откликнется на эти призывы, звучащие, как я думаю, и в нашем фильме. Что фильм пробудит в нем стремление чаще задаваться вопросом о смысле бытия и требовательнее, пристальнее заглядывать в самого себя.

Мне кажется, что Толстой истинно современен, да нет, не только современен, а и вечен как раз нравственной основой своего творчества, своей мучительной, неистребимой потребностью в правде, справедливости, человечности.

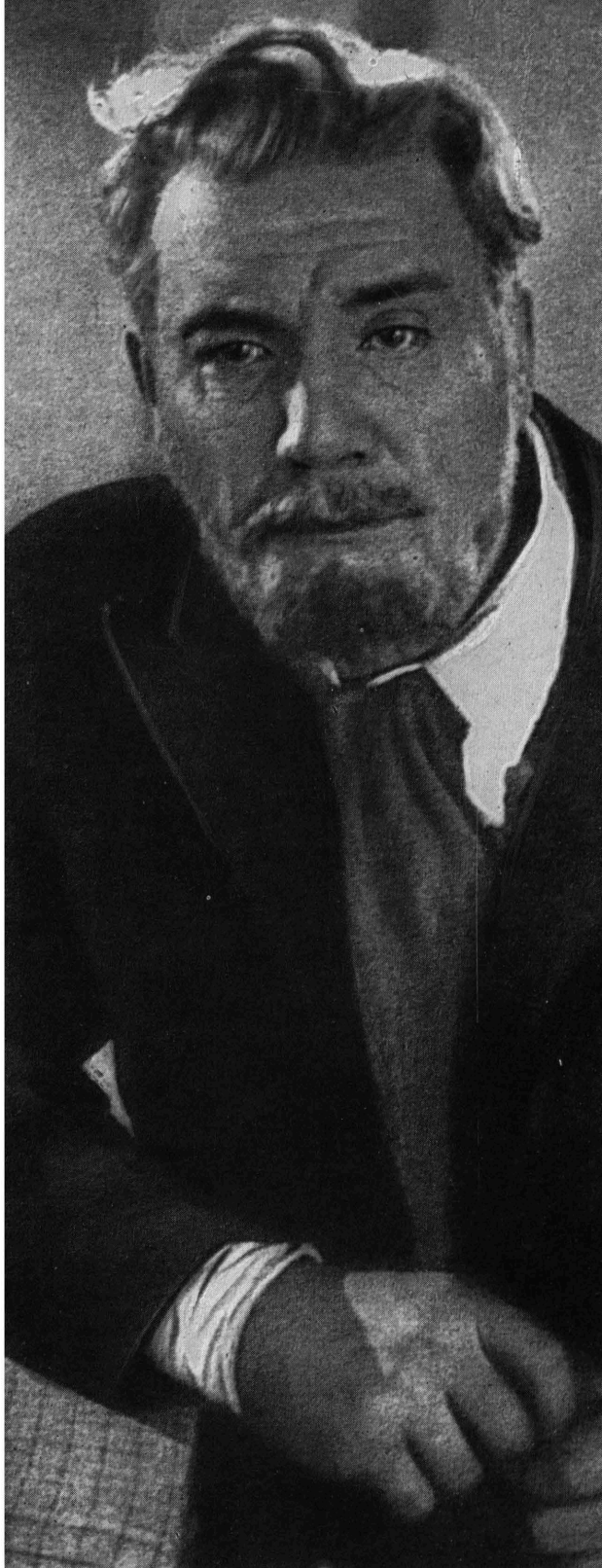
В письмах, по времени совпадающих со временем написания «Отца Сергия», Толстой писал: «...Тяжело бывает только оттого, что поступаем несообразно со своей совестью, а выше или ниже ее требований... Надо не думать о том, как бы мне сделать как можно более важное дело, отличиться, и о том, что выходит из того, что я делаю, а только о том, как бы мне не прозевать чего на том месте, к которому я приставлен... При каждом разрешении вопроса, поступить так ли этак, спросите себя, как бы поступили, если бы знали, что вы к вечеру умрете и никто никогда не узнает, как вы поступили».

Искания правды Толстой с силой гениального художника переносил в свои бессмертные произведения. Работа над произведениями Толстого для всякого из нас, советских кинематографистов, поэтому не только серьезное испытание, но и огромная духовная радость.

Толстовские образы на экране

Уроки Льва Толстого по линии переложения чувств и мыслей персонажа в детали поступка, а самих этих деталей поступка — в детали его писания навсегда останутся неисчерпаемыми.

С. М. Эйзенштейн

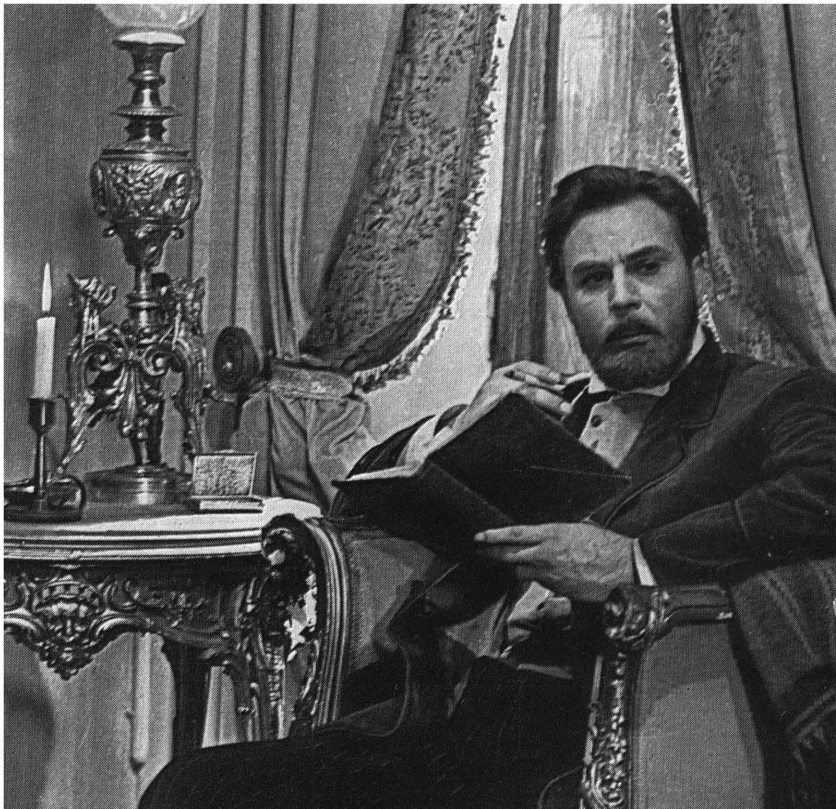


«Живой труп»
Протасов — Н. Симонов

«Казаки»
Оленин — Л. Губанов,
Ерошка — Б. Андреев

«Воскресение».
Маслова — Т. Семина

«Воскресение».
Нехлюдов — Е. Матвеев



«Война и мир». Андрей Болконский — В. Тихонов

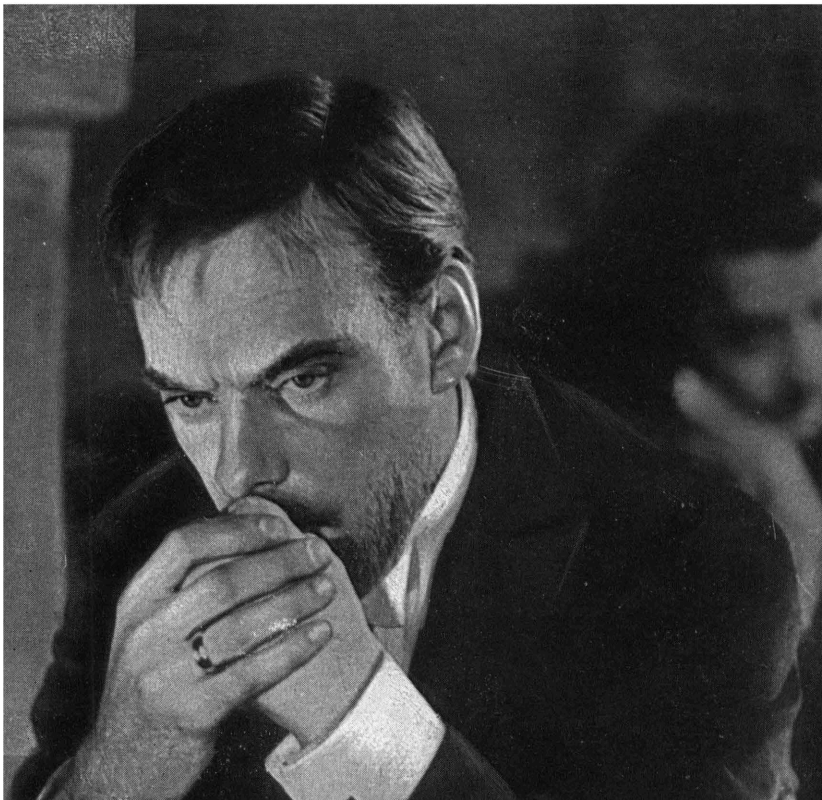
«Война и мир». Наташа Ростова — Л. Савельева

«Война и мир».
Пьер — С. Бондарчук

«Война и мир».
Кутузов — Б. Захава

«Война и мир».
Болконский — А. Кторов

«Живой труп».
Протасов — Л. Баталов



«Анна Каренина». Анна Каренина — Т. Самойлова

«Анна Каренина». Вронский — В. Лановой

«Анна Каренина». Облонский — Ю. Яковлев

«Анна Каренина». Каренин — Н. Гриценко

«Отец Сергий».
Отец Сергий — С. Бондарчук

«Отец Сергий».
Пашенька — Л. Демидова

Виктор Шкловский

О прозе Льва Толстого и о кинематографе завтрашнего дня

В апреле 1878 года Толстой писал своему полуприятелю-полусекретарю, философу Н. Н. Страхову: «...все как будто готово для того, чтобы писать — использовать свою семью, обязанности, а недостает толчка, веры в себя, важности дела, недостает энергии заблуждения, земной, стихийной энергии, которую выдумать нельзя и нельзя начинать».

Что же такое энергия заблуждения?

Для того, чтобы ответить на этот вопрос, посмотрим на страну его блужданий.

Великий писатель Лев Николаевич Толстой, труды которого занимают 90 томов и не исчерпываются этими томами, рукописи которого в листах равняются десяткам тысяч, много раз начинал и бросал работу. Много раз прерывал работу. Прерывал печатание книги в журнале, в отдельном издании, прерывал для того, чтобы заново построить основу, схему вещи. В этой стране Льва Николаевича Толстого проложены великие дороги испытаний и колебаний. В то же время посыл поиска как будто не изменялся. Оценка писательства, как подвига, никогда не менялась.

Что же получилось?

Возьмем вещи наиболее крупные.

Лев Николаевич Толстой писал повесть «Казаки» с 1852 по 1863 год. Начал он повесть, пытаясь, очевидно, создать поэму. Он начал писать стихами. Основной сюжет вещи он уже знал. Молодой человек николаевского времени, тяжелого времени, когда соглашаться нельзя, спорить тоже нельзя и жить хочется, человек, не решивший свою жизнь, молодой дворянин, уезжает на Кавказ. Кавказ — старая-старая провинция, открытая многими нашими поэтами. Это место подвига, место изгнания, место поиска. Ехать к горцам, воевать, удивляться простой жизни, искать правду в этой жизни — как будто это повторение «Цыган» Пушкина. Но в этих путешествиях, поисках не было места для души. Места духовного ощущения традиций. Лев Николаевич считал, что казачество, то есть жизнь народа-землепашца, не побывавшего в условиях крепостной зависимости, может быть, самое интересное в русской истории. Он удивлялся тому, что Петру так трудно было завоевать Азов, а казаки заняли его, отбивались в нем.

Но романтические путешествия всегда были связаны с любовью и почти всегда были связаны с любовью неудачной. Девять лет искал Толстой развязку повести. Была такая развязка, что молодой дворянин полюбил казачку, а потом разлюбил ее. Была такая, что он полюбил ее, но его убил соперник-казак. Треугольник «молодой казак — молодой дворянин — женщина», которую оба любят, решался по-разному. И самое печальное то, что было достигнуто в конце. Молодой казак ранен, может быть, умрет, а Оленину, человеку, за которым как будто стоит сам автор, женщина говорит: «Уйди, постылый!» И даже не это самое важное. Важно, что, когда он уезжает, у ворот стоит полудруг Оленина, старый казак Ерошка, который разговаривает с другими и уже забыл про Оленина, его как бы и не было. Десять лет великий писатель искал место для своего героя и нашел только одно место — забвение.

То, что мы называем вслед за Толстым энергией заблуждения, не является игрою поэта или поэзии.

Первичное недовольство, первичная необходимость смены всегда живут в литературе.

В эпохи изменения, в эпохи предчувствия революции, в эпохи открытия новых стран, в эпохи падения монархий жажда изменений, поиска в искусстве возрастает.

Толстой искал, заблуждался, открывал, находил на великих дорогах «земной, стихийной энергии, которую выдумать нельзя».

Толстой открыл контрапункт в прозе.

Он строит действие многопланово. Сочетание разных планов нужно ему для того, чтобы по-

казать значение каждого из них. Это законы сцепления, это монтаж.

Как относится кино к этому контрапункту? Перенося Толстого на экран, оно чаще всего разрушает многоплановость толстовской прозы. Оно теряет секрет его мастерства.

Экранизатору приходится выбирать. Он хочет вытянуть одну или две нити из ткани, чтобы рассказать о том, что происходит. Об остальном можно кратко сообщить или промолчать. Но у Толстого отдельные нити не вытягиваются, потому что распускается вся ткань.

В «Казаках» Толстой дал анализ чувства Оленина. Но дал не в начале.

«Оленин был юноша, нигде не кончивший курса, нигде не служивший (только числившийся в каком-то присутственном месте), промотавший половину своего состояния и до двадцати четырех лет не избравший еще себе никакой карьеры и никогда ничего не делавший. Он был то, что называется «молодой человек» в московском обществе».

Друзья Оленина удивляются — почему он, довольно богатый человек, с хорошими связями, уезжает, не имея офицерского чина, на Кавказ. Он мог бы жить в Москве. Для него нашли бы службу, и он мог бы выгодно жениться, как женился отец Толстого, на богатой женщине, которую мог бы даже полюбить. Но у Оленина своя судьба — не новая, не первый раз описанная. Это — судьба пушкинского Алеко, который бежал из своей, вероятно, благополучной жизни к цыганам и не смог жить с цыганами.

Итак, Оленин — человек, никем не гонимый, правда, уже растративший половину своего состояния, человек, любимый своими товарищами, почти любящий девушку, которая его любит, причем эта девушка богата и из хорошей семьи, — едет из своего мира в чужой мир.

Романтизм Кавказа много раз обсуждался, подвергался сомнениям. Но Оленин увидит настоящий, великий и как будто еще не увиденный Кавказ. Его впечатление от гор поддержано лакеем Ванюшкой, который говорит, что «у нас дома не поверят, что это так хорошо».

Толстой дал в своем романе и ту жизнь казачьей станицы, которую он видел, и ту, которая была сравнительно недавно. Это Кавказ Ерошки — старого казака, вольного человека, у которого была самая большая слава, самое лучшее оружие.

Ерошка — почти великан, он так могуч, что широкая грудь, могучие плечи, руки и ноги, не утратившие мускулов, скрадывают его рост.

Ерошка — человек своей нравственности. Он мало верит в бога. Это его не беспокоит. Он не боится посмертного возмездия. Говорят — умрешь, ну что ж, вырастет трава.

И Оленин, врастая в казачью жизнь, говорит, — ну что ж, что вырастет трава. Он согласен быть О л е н и н ы м. Он не враждебен кабанам, на которых охотится.

Оленин влюбляется в Марьяну — одну из красивейших женщин в станице.

И вот Толстой, человек, реально живший много месяцев в станице, не может создать сюжета, в котором он бы выразил сущность этой жизни. Он изменяет вариант за вариантом. Он вырастал на этих изменениях.

Здесь он оглянулся на свое детство. Здесь он смог не увидеть себя мальчиком, а написать как бы мемуары мальчика, ребенка, который записывает то, что он видит.

На Тереке Толстой пережил углубленность жизни, отодвинув от нее ее слабости.

Толстой говорил, что он не может сразу вырезать круг. Он должен долго подправлять.

Толстой разглядывал своих героев, вынашивал их не девять месяцев, как женщина вынашивает ребенка, а много дольше. Он сперва видел своих героев, как будто они его знакомые, и приписывал им то, что приписывается незнакомым людям. И постепенно они, изменяясь, становились известны.

Энергия заблуждения была у Толстого энергией исследования человека, а для этого человек ставился в разные предполагаемые обстоятельства. По известной формуле Пушкина, реально предполагаемые — такие, которые входили в личную жизнь Толстого.

Жизнь казачества обнаруживается в работе, в гульбе, в войне, в любви, в простоте и высокомерии, потому что казаки считают, что только одни они и есть настоящие люди.

Ерошка говорит Оленину: «Я так думаю, что все одна фальшь». Оленин ему не ответил. Но зритель должен знать, что Оленин не стал отвечать потому, что слишком был согласен с Ерошкой, что все была фальшь в том мире, в который он возвращался.

Экран должен решить это молчание Оленина, чтобы стать в уровень с прозой Толстого. Безмолвный ответ не надо переводить в реплику, взятую из авторской речи. Толстой и сам мог бы дать Оленину нужные слова, если б тот должен был ответить Ерошке. Но несказанное слово здесь автору важнее сказанного. Тут говорят разные смысловые планы, известные читателю. Они должны быть ясны и зрителю.

Этому учит нас проза Толстого, но мы еще плохие ученики. Мы еще, как дети, рассматриваем иллюстрации к его книгам и их экранизируем, эти иллюстрации. А надо экранизировать толстовскую многозначность. Бесконечность смыслов. Неисчерпаемость характеров. Непрерывность их движения.

Экрану предстоит научиться выразить то, что написано у Толстого, когда Оленин уезжает и видит, что женщина не смотрит ему вслед, а говорит с Ерошкой: говорят они о другом, и Оленин это знает.

Не надо переписывать и дописывать Толстого. Не надо его механически сокращать. Надо показать толстовское отношение к войне таким, каким оно написано в романе, — сочетанием многих планов действия. Безухов, человек штатский, мирный, неловкий, очень плохо видящий, на Бородинском поле не случаен. Он нужен Толстому, чтобы показать сражение его глазами. Кинематографического сражения Пьер не видел. Мы могли бы его увидеть, но в другом фильме. А в «Войне и мире» есть только то Бородино, которое увидел Пьер, и никакого другого. Не надо подменять Толстого учебником истории или воспоминаниями очевидцев. У него было свое Бородино, и надо учиться делать его на экране. На место

«Анна Каренина».
Вронский — В. Лановой,
Стива Облонский — Ю. Яковлев

«Анна Каренина».
Каренин — Н. Гриценко,
Анна Каренина — Т. Самойлова

Пьера экранизатору «Войны и мира» становиться не надо — Толстой в своем романе его не предусмотрел.

То, что называется крушением Льва Николаевича Толстого, его уход от обычной литературы, — это поиски нового смысла жизни. Он хочет научиться писать у своих учеников, крестьянских мальчиков, жителей деревни Ясная Поляна. В самом стиле построения фразы, в описании Толстой добивается простоты. Но сюжет у него не упрощается, а усложняется, потому что он отказывается от старого построения, по которому романы начинались с любви и кончались браком. А у Толстого жизнь все время начинается с начала, а брак и успехи или неуспехи — это только новые поиски огромного здания, в котором нет света и нет пламени.

Лев Николаевич Толстой чрезвычайно много знал. Он умел представить будущее. Он понимал, что явление, которое называлось освобождением крестьян, — это новая трудность, потому что крестьянские платежи были очень высокие. Формально они платились не за крестьянскую душу, а за крестьянскую семью. Платились помещику. Земли давалось мало, с таким расчетом, что мужик должен непременно прийти к помещику на заработки. Повышалась арендная плата. Народ беднел. Пытался найти работу в городе или на новых землях.

Катюша Маслова уходит в дальнюю сибирскую дорогу, на каторгу, как бы случайно связанная с бунтовщиками против царской власти. Ее любит хороший человек. Но она не может остаться с Нехлюдовым, который хочет быть только хорошим человеком.

В русских сказках, в русских преданиях говорилось, что земля стоит на трех китах.

Если говорить о России, о русской литературе, о творчестве Толстого, Достоевского, Чехова, то киты, на которых стояла русская земля в книгах этих мировых гениев, — эти киты не были спокойными. .

Это были киты из взволнованного океана, взволнованного до самого дна.

И дно подымалось, возникали новые раскаленные острова.

Я уже говорил и писал о том, что классика имеет смысл экранизировать тогда, когда мы

«Анна Каренина». Княгиня Бетси — М. Плисецкая

можем почувствовать, понять и воспроизвести его отношение к миру. А оно не исчерпывается тем материалом, который описан в романе или повести.

Надо понять, что такое описание и повествование в произведениях. И передать Толстого на экране так, чтобы зритель увидел результаты его художественной работы и его открытия.

Описание у Толстого — это исследование, анализ, размышление, суждение и образ. Вчитаемся в характеристику Оленина: «Но отдавался он своим увлечениям настолько, насколько они не связывали его. Как только, отдавшись одному стремлению, он начинал чуять приближение труда и борьбы, мелочной борьбы с жизнью; он инстинктивно торопился оторваться от чувства или дела и восстановить свою свободу. Так он начинал светскую жизнь, службу, хозяйство, музыку, которой одно время думал посвятить себя, и даже любовь к женщинам, в которую он не верил.

Ф. Достоевский, отвечая в 1872 году княжне Оболенской, возражал против ее намерения инсценировать роман «Преступление и наказание»:

«Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтической мысли, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, в не соответствующей ей форме».

Это звучит чрезвычайно ответственно и убедительно. Но вся греческая трагедия основана на мифах, то есть она пользуется мыслями другой эпической формы.

В старой книге «Итальянская новелла Возрождения» приводится перевод новеллы из сборника «Вечерние трапезы». Вот содержание новеллы Франческо Ласка. Некий военачальник из мавров женится на венецианской гражданке. Один из его поручиков обвиняет молодую женщину перед мужем в прелюбодеянии, и разгневанный муж требует, чтобы поручик убил того, кого он считает прелюбодеем. Мавр убивает жену, а поручик на него доносит. Мавр не сознается, но на основании явных улик его приговаривают к изгнанию. А преступный поручик задумывает погибель еще одного человека, но сам навлекает на себя жалкую смерть. Жена мавра носит в новелле имя Диздемона.

Вся история чрезвычайно похожа на трагедию Шекспира «Отелло»: совпадает событийная часть новеллы и трагедии. Но психология героев совершенно другая. Новелла посредственна, а трагедия гениальна. Шекспир очень часто пользовался новеллами, не придумывая интриги, и этим восхищался впоследствии наш великий драматург Островский.

Таким образом, проблема экранизации очень сложна. Кроме того, этот вопрос чрезвычайно злободневен.

Кино и телевидение все время пользуются и, вероятно, слишком пользуются событийной канвой старых рассказов и театральных представлений. Бывают большие удачи, например, постановка режиссером Пудовкиным повести Горького «Мать», бывают и неудачи.

Тайна искусства редко лежит в простом изложении событий, в их последовательности. Роль искусства — раскрытие сущности человеческого существования при помощи рассказа о происшествиях, часто очень обыденных.

Весь Гоголь реалистически обыденный. События, о которых рассказывает Чехов, не поразительны. Обыденны и драмы Чехова, хотя в «Чайке» есть отзвук построения «Гамлета»: непризнанный принц обратился в непризнанного писателя, пошляк — похититель престола — обратился в удачливого человека, может быть, похожего на беллетриста Потапенко.

Мы сейчас не можем сказать, что нами в кино и на телевидении дано нечто похожее на анализ жизни, сделанный Чеховым, хотя отдельные удачи были. У нас есть удачные постановки и на темы Толстого. Получил мировое признание и «Оскара» фильм «Война и мир», блистательно поставленный режиссером Бондарчуком. Менее признаны экранизации «Анны Карениной», «Воскресения». А недавно на телевидении режиссер Калатозишвили, сын великого мастера Михаила Калатозова, снял вещь, которую очень любил Лев Толстой, — «Кавказский пленник». Пока об этой вещи писали мало, между тем ее простота и логика не-

«Анна Каренина».
Константин Левин — Б. Голдаев,
Стива Облонский — Ю. Яковлев

«Анна Каренина».
Вронский — В. Лановой,
Каренин — Н. Гриценко

приязни горцев к пленным раскрыты правильно, причем один из героев, Жилин, остается положительным героем — у него есть своя правота.

Но поговорим о больших романах Льва Толстого.

Трудность создания киновещи, которая бы соответствовала литературной, состоит в том, что в кино мы не имеем авторского голоса, не обнаруживается прямо авторское отношение к предмету.

В греческой трагедии авторское отношение передавалось хором, который резюмировал и оценивал то, что происходило между действующими лицами.

Но посмотрим ближе. Московский Художественный театр во времена Немировича-Данченко ставил «Воскресение», не утрачивая авторского голоса, то есть помогая зрителю вскрывать истинное значение того, что происходит на сцене. Качалов перед занавесом начинал спектакль толстовским описанием весны в городе; в этом описании говорилось о том, что люди портят природу и искажают собственную жизнь. Качалов говорил о том, что пережила Катюша Маслова, когда мимо нее в мягком вагоне, не успев опустить окно, проехал Нехлюдов. Качалов присутствовал на сцене, сидел среди актеров.

Это было сделано замечательно.

И в постановке «Братьев Карамазовых» Качалов имел свое место на сцене. Голос прозаика и голос персонажа, которого он создал, существовали рядом. И это было возможно, это углубляло сценическое произведение.

Но не забудем, что и Шекспир с его сложностью языкового построения и неожиданностью метафор тоже присутствовал на сцене. Что вещь была одновременно и показана, и оценена.

В «Короле Лире» шут не только сопровождает короля в его изгнании, он оценивает трагической иронией то, что произошло. Он как бы самосознание короля-изгнанника.

В наше время фразы, прозвучавшие в «Чапаеве», стали поговоркой, они перешли в мир, как бы выделенные курсивом на экране.

Слово на экране должно быть реально, однако оно не обязательно должно быть обыденным.

Пугачев в «Капитанской дочке» — не только человек, который помог молодому офицеру не пропасть во вьюге, — это человек, который оценивает происходящее.

Поэтому Марина Цветаева в своей статье о «Капитанской дочке» назвала его «Вожатый». Пугачев — историческое лицо, герой повести, идет среди событий истории. Пушкин решился сказать, что Пугачев, стоя на эшафоте, узнал Гринева и кивнул ему.

Но мы часто теряем на телевидении и в кино не только голос автора, но и его отношение к миру.

Пашут трактора землю. Вырастает пшеница, цветут яблони, стоят леса. А мы иногда за событиями, в которых участвуют герои, не видим реальной действительности.

Но только идущий преодолевает дорогу, только изобретатель преодолевает трудности. И только тот режиссер, который понимает реальность действия, может раскрыть то общее, которое существует за частным.

У Толстого в сцене охоты, описанной в «Войне и мире», мы видим не только то, как псы одолели волка, а мы видим три охоты. Охоту богачей, крупных аристократов, и охоту Ростова, который в некоторых редакциях романа носил фамилию Плохой (такие фамилии существовали; бывали фамилии Остолоповых, Дурновых — это второстепенное дворянство, иногда, может быть, и очень древнее). И охоту мелкого дворянина, родственника Ростовых, у которого только одна собака — Ругай. Но она побеждает на этой охоте.

Такие сцены — это раскрытие взаимоотношений людей. То, что люди разно одеты, то, что одни красивые, другие некрасивые, — это важно, но то, как они чувствуют себя в своем мире, как они осознают себя, — это для Толстого очень важно.

В. И. Ленин с горечью говорил, что большинство народа еще не знает Толстого. Сейчас Толстого знают.

Но многие первоначально узнают Толстого через кино и телевидение. Надо углублять это знание и не думать, что мы можем на телевидении или в кино давать упрощенного Толстого.

«Анна Каренина», «Воскресение» и даже «Война и мир» еще недостаточно раскрыты. Введение авторского голоса, на которое так смело решился Немирович-Данченко, могло бы многому помочь.

Но надо понять и прямую установку Толстого.

«Анна Каренина» начинается эпиграфом: «Мне отмщение, и аз воздам». Это неточная цитата из Библии.

Сам роман начинается знаменитой фразой: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему».

В романе описаны семья Облонских, семья Каренина, семья Левина, семья Вронского, когда он сошелся с Карениной. Все они несчастливы, счастливой семьи нет. Бегло, почти только упоминанием, мы узнаем, что существовала семья Львовых и там не было никаких несчастий, кроме скарлатины. Но та семья не описана.

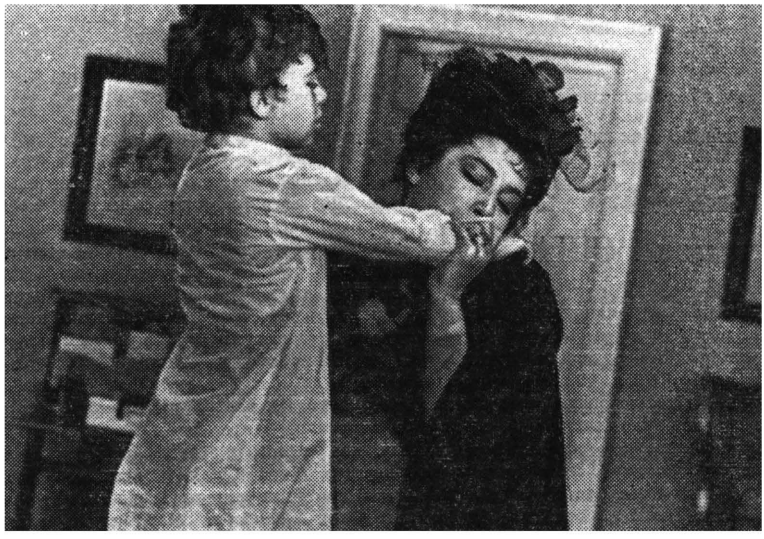
Вронский и Левин разные люди. Вронский богач. Судя по графскому титулу, знатность его семьи не так стара, но Вронский и Левин, что часто не замечает читатель, похожи друг на друга.

Об этом написано у Толстого в XII главе 7 части. Про Анну, почти накануне ее смерти, сказано, что Левин «очень понравился ей (несмотря на резкое различие, с точки зрения мужчины, между Вронским и Левиным, она, как женщина, видела в них то самое общее, за что Китти полюбила и Вронского и Левина)».

Анна Каренина гибнет под колесами вагона. Это описано Толстым так: «И свеча, при которой она читала исполненную тревог, обманов, горя и зла книгу, вспыхнула более ярким, чем когда-нибудь, светом, осветила ей все то, что прежде было во мраке, затрещала, стала меркнуть и навсегда потухла».

Анна погибла под колесами поезда. Вронский в минуту стыда, который он испытал перед Карениным, стрелялся, потом выжил и отправился на войну с той же мечтой — погибнуть, «врубившись в каре».

Левин — верный муж Китти. Но он, будучи счастливым мужем, отцом и хозяином, прятал



«Анна Каренина». Сережа — Вася Сахновский, Анна Каренина — Т. Самойлова

от себя шнурок и ружье, чтобы не оказаться самоубийцей.

В конце романа Левин получает иллюзию благополучия, но это произошло с ним, а не со Львом Николаевичем Толстым — автором романа.

Правда, он сказал, умирая: «Сережа! Я люблю истину... Очень... Люблю истину...» — это были его последние слова. Но за день до этого он сказал: «И вот конец, и... ничего» — это записано Татьяной Львовной Сухотиной-Толстой в воспоминаниях.

Где же счастливое семейство? И кто в великом романе освобожден от отмщения? Несчастны все, кроме, может быть, легкомысленного, неглубокого, но неглупого Стивы Облонского, который умеет пить, любит с чрезвычайной поспешностью, не умеет воспитывать детей, но умеет, прожив имение, найти службу.

В романе показан мир, в котором все переворотилось и не может уложиться. И по-старому никогда не уложится.

В «Войне и мире» показаны люди, которые временами бывают счастливы.

Роман кончается грозным сном мальчика, который предвидит новую катастрофу для близких.

Кто же у Толстого не взывает к отмщению, кто же у него положительный герой?

Софья Андреевна ревновала Толстого, обижалась на то, что он так поэтично описывает Катюшу Маслову. Катерина Маслова не приняла жертву Нехлюдова, потому что она его любила.

Она не пошла с ним, потому что пошла с другим, несчастливым, но ясным человеком, Симонсоном.

Марья Павловна, революционерка, которой верит Лев Николаевич, говорит Нехлюдову: «Она любит вас, хорошо любит и счастлива тем, что может сделать вам хоть то отрицательное добро, чтобы не запутать вас с собой. Для нее замужество с вами было бы страшным падением, хуже всего прежнего, и потому она не согласится на это».

Толстой писал про Катюшу Маслову в дневнике: «Она свет, остальные тьма».

Не надо в кино и в театре показывать обиженную, несчастную Катюшу Маслову. Надо показывать ее в ее свете, в ее любви, в ее требовательности.

Надо, снимая и ставя в театре Толстого, всегда стараться вместе с ним разобраться в прошлом и будущем мира.

Гордость мировой культуры

Рональд Холлоуэй,
киновед (США)

Толстой в кино США

Гениальные романы Льва Толстого «Война и мир» и «Анна Каренина» уже давно получили широкое признание в США. Однако в первые годы существования американского кино не было каких-либо достойных внимания экранизаций произведений Толстого. В 1918 году один из бродвейских театров поставил пьесу «Живой труп» с Джоном Барримором в главной роли, причем спектакль шел под названием «Воскрешение». Эта постановка имела успех, и через год появилась ее киноверсия с участием Конвей Тирл. Позже, когда в кино пришел звук, Фред Нибло сделал в 1930 году фильм «Живой труп» для «Метро-Голдвин-Майер» с участием Джона Гилберта, Конрада Нагеля и Рене Адоре. В 1956 году на экран вышла картина Кинга Видора «Война и мир». Видор говорил, что давно мечтал экранизировать это эпическое полотно Толстого и тщательно готовился к работе, поэтому написание сценария заняло у него всего четыре месяца, а фильм был снят менее чем за год.

Существуют разные мнения относительно достоинств фильма Видора «Война и мир». До сих пор идут споры о том, является ли он адекватным выражением мыслей самого Толстого. Журнал «Тайм», например, иронически писал, что Генри Фонда, играющий Пьера, очевидно, был единственным актером в съемочной группе, который читал роман. Тем не менее этот фильм получил признание Союза режиссеров США и голливудской Ассоциации иностранной прессы, а также был удостоен премий на фестивалях в Сан-Себастьяне и Карловых Варах. Этот фильм стал самым кассовым по сравнению со всеми предыдущими киноверсиями произведений Толстого, ибо зрителям США казалось, что в этом итало-американском фильме им был показан настоящий Толстой. Подобным же образом оценивал свою картину и сам Видор. Из голливудских режиссеров того времени только он, как мне думается, мог поставить «Войну и мир».

Успех фильма Кинга Видора, который работал над картиной вместе с такими замечательными мастерами, как сценарист Марио Солдати, оператор Джек Кардифф, композитор Нино Рота, актеры Генри Фонда, Одри Хепберн, Мел Феррер, Герберт Лом, был обеспечен, как мне кажется, совершенством изобразительного решения, ритмом монтажа, особой пластикой ленты. Например, Кардифф создал рассеянное освещение для сцены дуэли и усилил драму битвы у Бородино цветовыми контрастами (красная линия французов, продвигающаяся по зеленому ландшафту). Композитор Нино Рота ввел в музыкальный строй фильма накладывающиеся друг на друга темы: тему чувств и переживаний главных персонажей в той части картины, которая рисует мирную жизнь героев, и тему исторического конфликта, ратного подвига — в военной части. В финальной сцене отступления Наполеона Видор использовал съемки с верхней точки для создания предчувствия неминуемой катастрофы, ожидающей французскую армию. Я думаю — и это не только мое мнение,—фильм Видора побудил многих зрителей после просмотра картины прочесть роман.

Подобное можно сказать и о двух известных голливудских экранизациях «Анны Карениной», которые были сняты с расчетом на актерскую индивидуальность Греты Гарбо. Первая картина, которая называлась просто «Любовь», была немой. Вторая — звуковая — вышла на экран в 1935 году под названием «Анна Каренина». Оба эти фильма студии «Метро-Голдвин-Майер» дали возможность выдающейся шведской актрисе сыграть ее величайшую роль. Фактически невозможно говорить о Гарбо — этой богине кино — без упоминания об одной из этих картин. Английский критик Кеннет Тайнен правильно говорил, что «ни Хепберн, ни Дитрих не смогли бы сыграть сцены с сыном в «Анне Карениной» так, как это сделала Гарбо: в них было что-то хищное, что исключает самоотверженность материнского порыва, материнских чувств. Только Гарбо могла быть такой чистой». Другой английский критик, Алистер Кук, в качестве еще одного достоинства Греты Гарбо отмечает, что в своих фильмах Грета Гарбо как бы провидит судьбу тех, кто ее окружает.

К тому же есть область, в которой облик Гарбо как бы сливается с образом Анны. Виктор Шкловский, говоря о Льве Толстом, находит, что существует «определенный элемент пушкинской экзотики в очаровании Анны Карениной». Он указывает, что в сцене бала резко подчеркнута ее необычная красота. Действительно, Толстой пишет, что Кити понимала, что «прелесть» Анны «состояла именно в том, что она всегда выступала из своего туалета, что туалет никогда не мог быть виден на ней». И снова: «Какая-то сверхъестественная сила притягивала глаза Кити к лицу Анны». Не удивительно, что коллеги Гарбо в Голливуде нашли, что в то время роль Анны наиболее подходила именно ей.

«Любовь» — фильм довольно странный, и, конечно же, он не передает духа Толстого, несмотря на то, что студия «Метро-Голдвин-Майер» пригласила для постановки картины родившегося в России режиссера Дмитрия Буховецкого. Однако он был вскоре отстранен от работы, и режиссером этой картины стал Эдмунд Гоулдинг, англий-

ский театральный режиссер. Процесс написания сценария явился серьезным испытанием для опытного сценариста Франса Марион, который пытался сохранить близость к роману, однако победила студия, и страстные объятия Гилберта (Вронский) с Гарбо происходят при первой же их встрече... после метели! Весьма показательно, что режиссеру пришлось снять два варианта финала фильма: трагический, соответствовавший роману Толстого, и обязательный для «Метро-Голдвин-Майер» «хэппи-энд». Именно последний, счастливый и благополучный конец основная масса зрителей США увидела тогда и продолжает смотреть по сей день.

Тем не менее, несмотря на все эти недостатки, многие критики настаивают, что именно этот немой фильм и сделал Гарбо великой актрисой; некоторые полагают даже, что это была ее лучшая картина. В озвученном варианте ленты, выпущенном в 1935 году (в роли Вронского на этот раз снялся Фредерик Марч), было немного отличий от «Любви». Все же Ассоциация критиков Нью-Йорка признала Гарбо лучшей актрисой, и ее карьера, казалось, достигла апогея. Однако вскоре она решила оставить кино. Таким образом, как взлет, так и финал ее актерской биографии оказались связаны с «Анной Карениной» великого Толстого.

Нью-Йорк

Франсе Штиглиц,
режиссер (Югославия)

Исследователь человеческой души

Я не литературовед и не кинокритик, я режиссер, и мои мысли в связи со стопятидесятилетием со дня рождения великого Толстого являются лишь результатом сугубо личного восприятия его произведений, которые неизменно приводили меня в восторг с самой ранней юности. Это же чувство восхищения перед гением Толстого владеет мною и поныне.

Когда я оживляю в памяти первые мгновения знакомства с его творчеством, то не могу сдержать улыбки: ведь все было буквально как в кино. Мне было двенадцать лет, когда отец купил два кинопроектора: с помощью первого можно было проецировать цветные картинки со стеклянных пластинок, а второй предназначался для показа настоящих 35-миллиметровых фильмов. Пленку, правда, приходилось крутить вручную, к тому же у проектора была большая труба для отвода горячего воздуха, потому что источником света, насколько я помню, служила обыкновенная восковая свеча. Тем не менее изображение на экране получалось превосходное. Самые большие трудности в моей тогдашней «кинодеятельности» были связаны с тем, где и как раздобыть фильмы для показа. Поэтому я все время крутился возле двух городских «синематографов» и выклянчивал у киномехаников обрезки пленки. Иногда мне что-нибудь перепадало, и это для моего «кино» было целым событием. Я склеивал порванные куски в той последовательности, в какой они ко мне попадали, и таким образом получался весьма своеобразный фильм, можно сказать, «антология» тогдашней мировой продукции. В поисках обрывков кинопленки я, конечно, частенько наведывался и в кинозалы и смотрел там настоящие фильмы. Именно с тех пор запомнились мне и первые экранизации повестей Толстого. «Отца Сергия» и «Крейцерову сонату» я, разумеется, тогда не понял, но «Хаджи-Мурат» сильно поразил мое воображение. С огромным трудом мне удалось раздобыть несколько кадров из этих фильмов для моего «коллажа», и горящие глаза актера Ивана Мозжухина долго преследовали меня.

Из разговоров домочадцев я узнал, что автором повестей, с которыми я познакомился в кино, является тот самый почтенный старец с бородой, чей портрет висел у нас в доме,— Лев Николаевич Толстой. Как оказалось, с его именем в нашей семье связаны и кое-какие личные воспоминания. После первой мировой войны, где-то году в 1918—1919, в нашем городе Кране поселился младший сын Льва Толстого, Михаил, со своими семью детьми. Жили они с нами по соседству, в гостинице «Старая почта». Я тогда только родился и поэтому, естественно, не мог их знать, но мой старший брат был товарищем внуков Льва Николаевича по детским играм.

Когда в гимназические годы настала пора запойного чтения шедевров мировой литературы, я в первую очередь взялся, конечно, за Толстого. В юности человек обычно буквально «проглатывает» книги, больше же всего его интересуют события, сюжет, конфликт... Но при чтении Толстого время, казалось, останавливалось. Иногда я долго не мог оторваться от какой-то страницы, от какого-то эпизода, какого-то описания, какой-то одной мысли. Воображение погружалось в глубину написанного и захватывало меня целиком; мыслям, чувствам и переживаниям, казалось, не было конца. Пожалуй, то, что я испытал при чтении произведений Толстого, лучше всего можно выразить словами Ромена Роллана: «...Как будто распахнулась дверь, ведущая в безграничный мир, как будто перед нами открылась сама жизнь!..»

Толстой был не только необыкновенно чутким исследователем глубин человеческой души и поступков во всей их трагической противоречивости, но и умел передать их величие, причем придавал повествованию необычайную драматическую силу, держа читателя в постоянном напряжении. Вспоминаю Флобера, который, прочитав роман «Война и мир», восторженно воскликнул: «Это — Шекспир, это — Шекспир!»

Глубокая эмоциональная связь Толстого с природой и его необыкновенная способность с неподражаемым мастерством и точностью описывать ее своим пером, умение очень естественно, просто и в то же время удивительно красиво передать связь человека с при-

родой являет собой еще одно огромное достоинство этого могучего литературного таланта. С первого моего знакомства с романом «Война и мир» в моей памяти навсегда запечатлелось описание Аустерлицкого сражения, когда раненый князь Андрей Болконский лежит на поле боя. Как перекликается у Толстого этот фатальный момент в человеческой жизни с состоянием природы: «...неба — высокого неба, не ясного, но все-таки неизмеримо высокого, с тихо ползущими по нем серыми облаками».

Выделяя эти общеизвестные и общепризнанные черты таланта Льва Толстого, я хочу подчеркнуть, насколько этот великий писатель, кроме всего прочего, еще и «кинематографичен» — в полном смысле этого слова. И поэтому нет ничего удивительного, что его произведения так часто пытаются перевести на язык кино. Причем с самого начала, то есть с того самого момента, когда немое кино начало искать и утверждать свои художественные принципы, и по сей день, когда кинематограф обрел самостоятельные средства художественного выражения.

Само собой разумеется, и при обращении к творчеству Толстого тоже возникают вопросы, которые обычно возникают при переводе литературного произведения на язык кино. Экранизация, как известно, может носить чисто иллюстративный характер, и тогда это будет простое перенесение на экран событий повести или романа. Но она может быть и самостоятельным произведением, попыткой режиссера, разумеется, при всем его уважении к концепции автора, передать, выразить чисто кинематографическими средствами свое собственное художественное видение литературного оригинала. Из истории кино нам известно, что последнее редко кому удавалось.

Когда думаешь о многочисленных неудавшихся экранизациях литературных произведений, то обычно утешает то обстоятельство, что даже в этом случае литература как таковая ничего не теряет. Она остается самостоятельной, могучей и великой и благодаря тому, что она является художественной исповедью, постоянно вдохновляет все новых и новых мастеров кино. Так что нет ничего удивительного в том, что некоторые шедевры мировой литературы экранизировались не один раз. И особенно понятно, почему к числу таких произведений относятся творения Льва Толстого. Необходимо отметить, что кино- или телеэкранизация того или иного произведения рождает у зрителя желание прочитать или еще раз перечитать повесть или роман, по которым был снят фильм. Вспомним хотя бы американский вариант экранизации «Войны и мира». Этот фильм, кстати, имевший огромный успех сначала в Америке, а затем и в других странах, несомненно вызвал новую волну читательского интереса к Толстому — причем не только к «Войне и миру», но и к другим произведениям писателя.

Оценка того, насколько удались экранизации произведений Толстого, не входит в задачу этой короткой статьи и, несомненно, должна стать темой специального киноведческого анализа. Те немые фильмы, которые я видел в юности, в целом, конечно, стерлись в памяти, но все же в моем воображении сохранились некоторые образы, которые я не могу забыть, а часто я как зритель чувствовал себя разочарованным ввиду явной неравноценности экранизации и литературного первоисточника. Но были и большие радости. Такой радостью был фильм Сергея Бондарчука «Война и мир», который я считаю самой большой удачей среди экранизаций произведений Льва Николаевича Толстого. На просмотре этой картины я переживал сходные, а временами даже точно такие же чувства, какие владели мной при чтении книги.

Здесь же следует отметить, что итальянское и английское телевидение очень бережно и успешно работают над многосерийными экранизациями произведений Льва Толстого и других русских классиков. Можно смело сказать, что сейчас произведения русских писателей вызывают огромный интерес во всем мире.

Как зритель, я был бы очень рад увидеть киновариант трилогии «Детство», «Отрочество» и «Юность» — прежде всего потому, что хотел бы воскресить в памяти картины юности Толстого. А если бы у меня самого появилась возможность снять фильм по какому-нибудь произведению Толстого, то я бы, пожалуй, выбрал рассказ «Три смерти». Свой выбор я бы аргументировал тем, как написан этот рассказ, а также теми возможностями, которые он открывает для поэтической трактовки сюжета. Конечно, есть и другие рассказы и повести (в первую очередь они, а не романы), которые я бы хотел перенести на экран. И прежде всего «Смерть Ивана Ильича», хотя тема его необычайно трудна для экранного воплощения. Но я прекрасно сознаю, как огромна ответственность тех, кто берется за экранизацию шедевров великого Толстого. Мне кажется, что даже советским мастерам кино, которые, несомненно, призваны играть в этом деле первую скрипку, такая задача не всегда бывает по плечу. Особенно если сравнивать некоторые экранизации произведений Льва Толстого с советскими фильмами по творениям Антона Павловича Чехова, среди которых есть настоящие киношедевры.

Вот уже более века гений Толстого, его произведения покоряют умы не только его соплеменников, но и читателей всего мира, и он является гордостью всего человечества. Та правда жизни, которая отражена в литературном наследии Льва Толстого, необыкновенно важна и для современного человека.

За свою жизнь мы успеваем прочесть много книг. Некоторые из них мы никогда больше не берем в руки, иные нас тянет перечитать заново и даже не раз. Именно такими являются для меня книги Льва Николаевича Толстого. Я не устаю восторгаться богатством его мыслей и чувств. И мне, кинематографисту, разумеется, присуще вполне понятное желание увидеть как можно больше его произведений на экране.

Любляна

Драгоценные кинокадры

В фондах Центрального государственного архива кинофотодокументов СССР. хранятся драгоценные кинокадры, запечатлевшие Льва Николаевича Толстого, его родных и друзей. Многие из этих материалов режиссер Эсфирь Шуб включила в свой знаменитый фильм «Россия Николая II и Лев Толстой», вышедший в 1928 году к столетию со дня рождения великого писателя. Фильм не сохранился; все хроникальные съемки позже были объединены В. Ханжонковой в ленту «Живой Толстой». Некоторые из них зритель увидит в новой картине режиссера В. Двинского «Лев Толстой — наш современник» («Центрнаучфильм»). Кинокадры, вошедшие в нашу подборку, в большинстве своем малоизвестны, а некоторые публикуются впервые. Публикацию подготовили киновед И. Резник и старший научный сотрудник ЦГАКФД СССР И. Фурманова.

1

Немногим известны события, предшествовавшие появлению кинооператора И. С. Фролова и его «хозяина», русского кинопредпринимателя А. О. Дранкова, в Ясной Поляне.

Сняться на кинопленку Льву Николаевичу предложил в 1903 году В. В. Стасов. Толстой согласился, и 22 сентября 1903 года Софья Андреевна Толстая сообщает В. В. Стасову:

«Многоуважаемый Владимир Васильевич. Непростительно забыла написать Вам о самом главном: я уговорила Льва Николаевича согласиться и на разговор в граммофон, и на кинематограф. Но, говорится, куй железо, пока горячо. Если кто хочет воспользоваться согласием этим, то пусть поспешит, пока мой гениальный старик и здоров, и в благодушном настроении.

От всех наших вам низкий и сердечный поклон».

Но 9 октября Толстой пишет старому другу:

«Я сейчас прочел ваше письмо к Софье Андреевне (она в Москве) и пришел в ужас. Ради нашей дружбы бросьте это дело и избавьте меня от этих фонографов и кинематографов. Мне это ужасно неприятно, и я решительно не соглашаюсь позировать и говорить. Если этим отказом я ставлю вас в необходимость отказать обещанное, то, пожалуйста, простите меня, но избавьте...

Будьте здоровы и так же деятельны и добры, как всегда».

Огорченная и обескураженная Софья Андреевна 11 октября пишет Стасову:

«Вот какая вышла беда, многоуважаемый Владимир Васильевич! Рушилось то, что с некоторым трудом приобрела, и все от случайности. Уехала я по делам в Москву, а Лев Николаевич, который всю жизнь привык читать мои письма, — и на этот раз прочел ваше письмо ко мне. И вот пришел в волнение, как это из-за него столько хлопот и соображений. Испугался тому, что ему как бы придают огромное значение, да и написал вам без меня отказ.

Сегодня приезжаю и узнаю все это, и дал он мне еще письмо к вам, которое и прилагаю.

С ним ведь надо особенно обращаться. Если б и граммофон, и кинематограф — все это явилось бы молча и как бы случайно, а не нарочно, — тогда другое дело. Да если б не ваше письмо, он бы и забыл о своем обещании, а теперь вот и вышла беда. Я думаю, что если б со временем вдруг и приехал бы один из этих господ иностранцев, Лев Николаевич из сожаленья и деликатности не отказал бы и поговорить и подвигаться в эти машины».

В письме Толстого, о котором говорит Софья Андреевна, читаем:

«Пожалуйста, простите меня, Владимир Васильевич, за то, что наделал вам хлопот, сначала согласившись, а потом отказавшись от всяких фото-кинемато-графов. Я согласился, когда жена спросила меня, но потом, когда в ее отсутствии прочел ваше письмо, ужаснулся тому, что сделал. Так, пожалуйста, простите».

15 октября 1903 года В. В. Стасов ему отвечает:

«Лев Николаевич, вы так хотите — значит, так и надо. Пускай так и будет.

Но мне страшно больно, я просто — в великом отчаянии. Как! Такая чудная и справедливая вещь — и не состоится! Вот что ужасно.

И все-таки я решусь сказать полтора слова в свое оправдание, чтобы немножко защитить и свою правоту. Ведь существуют же на целом свете портреты. Всегда они были, кажется, со времен доисторического человека, сквозь всю историю, никогда никто не мог обходиться! Так они были естественны, так всем нужны. Но теперь оказалось, что эта форма старая, неполная, неудовлетворительная, дающая только один момент, одно движение и положение, одно настроение, один взгляд, — и вся эта бедность и неполнота заменились шириной и полнотой невообразимой, — явилась гениальная, гениальнейшая кинематография.

Как же нам от нее уходить и не прильнуть к ней всей душою, — это ведь новая победа над бесконечными таинствами природы!

Какая же разница, — фотография и кинематография? Никакой! Это все одно и то же. Только одна единица заменена бесчисленным множеством единиц. И в сто тысяч раз более совершенных и правдивых.

То же и граммофон! Какие счастливые будущие поколения — они будут видеть, слышать, знать, точно осязать глазами и слухом своим прежних великих людей. — Ведь это гигантские торжества над бессмыслием и враждебностью природы. Будущие Рубинштейны и Листы не исчезнут бесследно со своими несравненными тонами и звуками на фортепьяно, будущие Герцены, Гоголи и Грибоедовы будут перед глазами и воображением каждого и везде, — какое счастье, какое блаженство.

Как же было не желать страстно, чтобы такое счастье началось уже и теперь, сейчас, нынче?!»

Вроде бы и смирился Стасов, понимая невозможность поколебать Толстого. И все же обрушивается на Льва Великого, как он его обычно величает, со страстной силой убеждения!

Владимир Васильевич Стасов нисколько не преувеличивал, утверждая, что желание слышать голос Толстого и видеть его на экране было всеобщим. И, разумеется, о съемках великого писателя думали кинематографисты. 16 июня 1909 года работавший в фирме А. О. Дранкова оператор Николай Феофанович Козловский (снимавший «Стеньку Разина» и ставший после Октябрьской революции одним из признанных наших мастеров и основателей советской кинооператорской школы) отправляет Льву Толстому письмо:

«Глубокоуважаемый Лев Николаевич!

Зная, что Вы никому и ни в чем не отказываете, я в первых числах сего июня приезжал к Вам из Петербурга с кинематографическим аппаратом, надеясь, заручившись Вашим разрешением, снять Вас на ленту, но, к великому сожалению, застал Вас нездоровым, да к тому же и погода неблагоприятствовала, был дождь. Мне посоветовали не выжидать в Ясенках, а уехать и письменно просить Вашего разрешения.

Узнав из газет, что Вы, слава богу, здоровы, я решил побеспокоить Вас, разрешить мне приехать к Вам для снятия кинематографическим аппаратом.

Много разных портретов и фотографических карточек Ваших снято, но нет живой фотографии; не все счастливцы, которые могут видеть Вас в натуре, а всем дорого и приятно видеть своего великого и дорогого учителя в своей обыденной обстановке и жизни.

Надеясь получить Ваше любезное разрешение, заранее приношу свою сердечную и искренную благодарность.

В ожидании Вашего почтенного ответа глубокоуважающий Вас, Ваш покорный слуга».

Лев Николаевич Толстой на это письмо ответил ему 20 июня:

«Николай Феофанович,

Очень сожалею о том, что должен отказать Вам. Объяснять причину, почему я отказываю, было бы и длинно и бесполезно. Прошу Вас верить моему искреннему сожалению о том, что не могу сделать Вам приятное.

С совершенным уважением Лев Толстой»[1].

Н. Ф. Козловский не мог смириться с отказом. 19 февраля 1910 года он отправляет Толстому большое письмо, очень характерное для умонастроений тех лет:

«Глубокоуважаемый Лев Николаевич!

В июне месяце прошлого года я приезжал в Ясную Поляну, чтобы снять Вас на ленту кинематографа. Мне советовали подкараулить Вас, когда Вы выйдете на прогулку, и в это время снять Вас. Будучи противником такого образа действия и не желая снимать Вас воровским образом, дабы, в случае нежелания Вашего сняться, не сделать Вам неприятное, я решил обратиться прямо к Вам за разрешением.

К великому моему огорчению, мне лично Вас не удалось видеть, так как в это время Вам нездоровилось и секретарь Ваш посоветовал мне обратиться к Вам письменно за разрешением, что и было мною исполнено; но, к сожалению, 20 июня я получил Ваш ответ, в котором Вы не разрешили мне снять Вас.

Не думая, разумеется, что неразрешение снять Вас относилось только ко мне, так как меня лично Вы и не знали и не видели, а что вообще Вам нежелательно разрешить кому бы то ни было, повинуясь Вашей воле, с сокрушенным сердцем я отложил эту мечту до более благоприятного случая.

Не смею утомлять Вас повествованием о том, как мне было поставлена в укор неэнергичность моя (нахальство в обыденной жизни принято теперь называть энергичностью), что я не должен был играть в какое-то благородство и спрашивать разрешения, а нужно было подкараулить и снять.

Я, разумеется, всей душой отстаивал правоту своего поступка, но это было бесполезно (мы говорили на разных языках), мне решили доказать ошибку моего взгляда и доказали, так как Дранков повидал и снял Вас во всех видах.

То, что я потерял много материально от этого, меня мало огорчило, так как привык: вся моя жизнь почти сплошная неудача. Но меня огорчило то, что пришлось убедиться в правоте тех, которые утверждают, что только одним нахальством и можно достигнуть всего. Сколько я ни старался успокоить, убедить себя, что это простая случайность лишь, но кругом меня все доказывало и доказывает, что так жить, с такими взглядами — нельзя, что нужно везде и всегда идти, как говорится, напролом, ни с кем и ни с чем не считаясь, что право жизни принадлежит только сильному, и помню, когда во мне проявлялась эта сила, я всегда достигал успеха. Но успех этот ненадолго меня удовлетворял, что-то меня мучило, терзало, не давало покоя, как я ни старался себя уверить, что сила эта есть право, что и во всей природе так...

Я много раз порывался Вам писать или поехать к Вам, чтобы разрешить свои сомнения, но все меня останавливало нежелание Вас беспокоить, но сейчас так много накопилось у меня на душе и такое непреодолимое желание обуяло мною разрешить, наконец, вопрос, как жить, что я решился Вам написать.

Знаю, что таких писем Вы получаете, вероятно, такое количество, что Вы, быть может, и прочесть-то их не в состоянии, не то что отвечать на них, но не могу преодолеть своего желания просить Вас, дорогой человек, дать мне какую-нибудь возможность разобраться в своих сомнениях, тем более, что сейчас я опять, чуть не в десятый раз, нахожусь, что называется, на пороге новой жизни. Помню, какое сильное впечатление произвело в свое время на меня ваше изречение: «Для чего человек живет, он не знает и не может знать, но как должно жить, он знает». И мне казалось, что это действительно истина, и я знаю, как нужно жить, нужно только прислушиваться к той невидимой вожже, которой управляется человек. И я был счастлив, я благословлял Вас. Но что делать, когда утратишь ощущение и не слышишь вожжи? Или чувствуешь ее постоянное подергивание, наподобие того, как не раз приходится наблюдать пьяного возницу, дергающего во все стороны без толку свою бедную клячу...

[1] За предоставление мне материала из архива Н. Ф. Козловского сердечно благодарю его дочь Тамару Николаевну.

Но довольно, я, вопреки своему желанию, злоупотребляю Вашим вниманием и заставляю слушать свою болтовню. Всего не перескажешь. Да и не в состоянии я написать то, что хочешь высказать, что мучает и не дает жить. Я и не представляю себе того счастья, которое доставило бы мне хоть полчаса свидания с Вами. На это я и не рассчитываю, хотя в первых числах марта месяца я должен буду быть в Москве и заехать из Москвы к Вам совсем близко».

На конверте этого письма Толстым помечено: «Козловский из Петербурга. Прос. разреш. приехать. Отв. 28 ф. 1910 г. Булгаков».

Письмо В. Ф. Булгакова Н. Ф. Козловскому не разыскано. Больше кинооператор ко Льву Николаевичу, по-видимому, не обращался. К Софье Андреевне Толстой — тоже. А вот вездесущий А. О. Дранков именно благодаря ей сумел проникнуть в Ясную Поляну и снять Толстого. 12 сентября 1908 года он писал Софье Андреевне:

«С чувством глубочайшего уважения приношу свою благодарность графу Льву Николаевичу за его любезное разрешение снять его и Вам за то сочувствие, какое Вы с Вашей обычной добротой оказали мне. Буквально со всех концов России стекаются требования на высылку кинематографических лент, изображающих графа Льва Николаевича в кругу своей семьи, и такой наплыв требований служит еще одним доказательством той любви и глубочайшего уважения, которые все питают к Льву Николаевичу, нашему великому учителю.

Со своей стороны позволяю себе приложить здесь серию кинематографических снимков-моментов, произведенных для меня в Ясной Поляне, и буду счастлив, если Вы разрешите продемонстрировать всю ленту перед Вами.

С глубочайшим уважением Ваш покорный слуга...»[2]

Сам Дранков свидетельствует, что не он крутил ручку кинокамеры 27 августа 1908 года, накануне 80-летия Л. Н. Толстого. А ведь съемка всегда приписывалась ему. Да еще оператору В. И. Васильеву. Неуверенно называется иногда еще одна фамилия — И. С. Фролов. Но вот какие противоречивые сведения имеются об этой съемке в статье С. Лурье «Толстой и кино», опубликованной в «Литературном наследстве», том 37—38, изданном в 1939 году: «Первым кинооператором, проникшим с аппаратом в Ясную Поляну, был фоторепортер Дранков. Он приехал с неким Васильевым, владельцем кинотеатра в Петербурге, субсидировавшим эту поездку. Васильев обратился к Толстому за разрешением поставить аппарат на самой веранде...»

Стало быть, Васильев — не оператор. Кто же тогда снимал? Остается И. С. Фролов. Н. Ф. Козловский отпадает. Он мог снимать Толстого только после февраля 1910 года — это ясно из его писем. Кстати, Николай Феофанович дает отличную характеристику своему коллеге Ивану Сергеевичу Фролову. Она содержится в документе, который я обнаружил в Государственном архиве Октябрьской революции и социалистического строительства БССР: «...Вместо себя рекомендую пригласить старого, опытного оператора И. С. Фролова, работавшего несколько лет в Италии в лучших фирмах, а после три-четыре года работающего в Ленинграде на фабрике Севзапкино». Документ датирован 28 февраля 1927 года и адресован дирекции кинофабрики ВУФКУ в Одессе.

Такова предыстория и история съемок Льва Николаевича Толстого.

И. Резник

2

Получив разрешение Софьи Андреевны Толстой, А. О. Дранков и И. С. Фролов прибыли в Ясную Поляну накануне 80-летнего юбилея великого писателя. 27 августа состоялась первая киносъемка. И. С. Фролов снял несколько кадров, из которых был смонтирован пятиминутный фильм «80-летний юбилей графа Л. Н. Толстого», вскоре вышедший на экраны.

Появление на экране живого Л. Н. Толстого было столь неожиданно, что газета «Петербургский листок» писала тогда: «Подлинность некоторых лент крайне сомнительна. По всей

[2] Архив Государственного музея Л. Н Толстого. Письма к С. А. Толстой. 1908—1910 (П27—АСТ).

вероятности, часть фотографировали не с Толстого, а с артиста, загримированного Толстым при соответствующей обстановке».

Многие не верили, что на пленку снят живой Л. Н. Толстой, и Софья Андреевна опубликовала в газетах письмо, чтобы подтвердить документальность съемок в Ясной Поляне.

Публикуемые кинокадры помогают нам лучше представить Льва Толстого в последний период его жизни, наиболее сложный и противоречивый.

Во время первой киносъемки (август 1908 года) И. С. Фролову не удалось хорошо снять писателя, так как аппарат был установлен в саду, а Л. Н. Толстой находился на балконе (снимок 2). Когда же оператор поднялся со своей громоздкой аппаратурой вверх, чтобы снять писателя ближе, уже стемнело. Снимок получился нечетким, не полностью вошли в кадр стоящие рядом Софья Андреевна и Александра Львовна Толстые (снимок 3).

Затем были сняты сбор яблок, Софья Андреевна, дети и гости в саду (снимок 4).

В честь юбилея в Москве были заказаны подарки, которые дочери Толстого развозили по деревне и раздавали крестьянским детям (снимок 5).

Дом в Ясной Поляне, всегда звеневший от детских голосов, был постоянно наполнен друзьями, знакомыми, последователями Толстого, приходившими и приезжавшими со всей России. Софья Андреевна стремилась поддерживать традиции, которые складывались десятилетиями. Но все это лишь внешне. Лев Николаевич выглядит озабоченным, страдающим. Он во всех кадрах сосредоточен, суров.

В сентябре 1909 года Л. Н. Толстой отказал представителям французской фирмы «Братья Патэ» снимать его в Ясной Поляне. Но, зная, что Л. Н. Толстой отправляется в поселок Крекшино Московской области к В. Г. Черткову, операторы сняли момент отъезда Л. Н. Толстого (снимок 6). В этом кадре впереди — экипаж Толстых, выехавший из ворот усадьбы, сзади — коляска кинематографистов. Сами операторы в этот момент залегли в придорожной канаве, чтобы снять «отъезд графа», как потом сообщали титры хроники.

Вот как описан этот эпизод А. Б. Гольденвейзером в книге «Вблизи Толстого».

«Несмотря на полученную телеграмму[3], кинематографисты все-таки явились, они просили Льва Николаевича пройтись по аллее, но он отказался и вообще не дал согласия на фотографирование в Ясной Поляне, а сказал:

— Если же вы будете снимать где-нибудь на стороне, я не могу вам помешать.

— Наша фирма не позволяет себе снять кого-либо без согласия.

— Вот этого-то именно, давать свое согласие, я не хочу...»

Однако операторы все же сняли Льва Николаевича при выезде из усадьбы. Затем на бешеной скорости помчались к станции Щекино и сняли там Л. Н. Толстого, выходящего из экипажа.

На станции, воспользовавшись часовым опозданием поезда, кинематографисты сняли прогулку Л. Н. Толстого по перрону (снимок 7). Лев Николаевич идет по перрону, приближается к камере, и фигура на крупном плане впечатляет своей монументальностью. Следует отметить, что поездка к В. Г. Черткову в Крекшино была связана с важным событием в жизни писателя — составлением завещания, которое сохранялось в тайне от родных. Толстой озабочен, сосредоточен, ушел в себя. И мы особенно благодарны кинодокументам, запечатлевшим Л. Н. Толстого в эту минуту.

На обратном пути из Крекшино Толстого тоже снимали, так как к тому времени в газетах появилось сообщение о поездке Толстого.

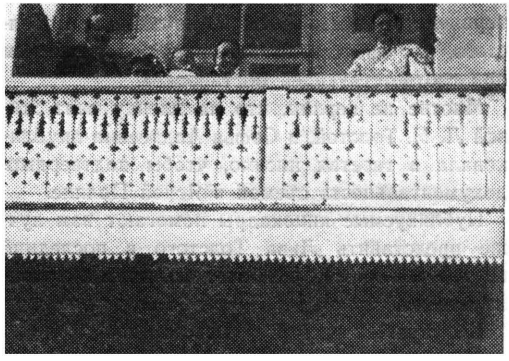
Об этом пишет корреспондент газеты «Утро России» С. Спиро в книге «Толстой в Москве в 1909 году»:

«Как только фотографы завидели экипажи из леса, они нацелили аппараты.

В первом экипаже ехала Софья Андреевна и дочь Александра Львовна. Толстой из имения Черткова шел на станцию пешком. Завидев нападение синематографщиков, он скрылся было в лес, сказав: «Пойду грибы искать»; но вернулся, вероятно, боясь опоздать на поезд. Аппараты трещали беспрерывно. Фото-

[3] А. Л. Толстая высылала телеграмму об отказе Л. Н. Толстого сниматься.

1

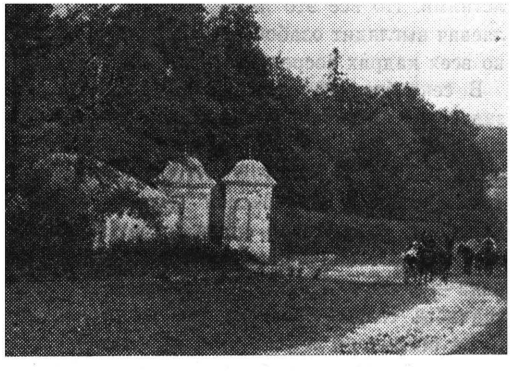


2

3

4

5

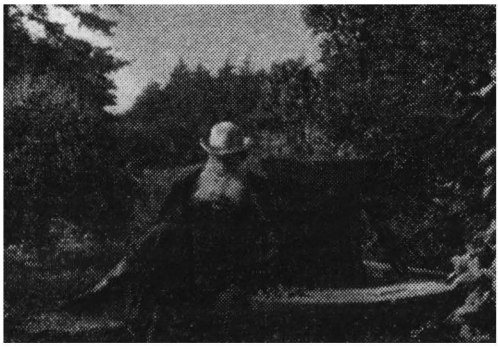


6

7 8

9 10

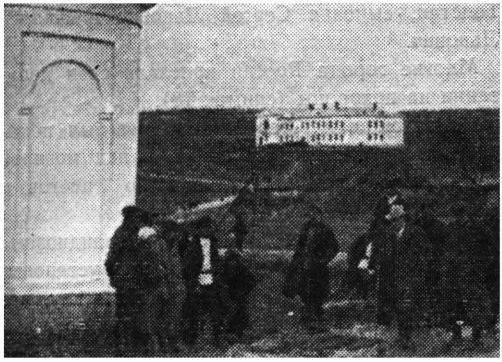
11 12



13 14

15 16

17 18



19 20

21 22

графы не прекращали своего огня до третьего звонка, после которого вскакивают в вагон и едут добивать Толстого в Москву на Брянский вокзал».

Весь вечер по приезде в Москву Толстой со смехом рассказывал, как его снимали «синематографщики», показывая их в лицах.

Это был последний приезд писателя в Москву.

В день отъезда Толстого в Ясную Поляну на Курском вокзале собралось несколько тысяч человек. Операторы А. О. Дранкова и из фирмы «Братья Патэ» сняли площадь перед вокзалом, заполненную людьми, ожидающими писателя. Это была стихийная демонстрация народной любви к Толстому (снимки 8 и 9).

В августе 1910 года Л. Н. Толстой едет в Кочеты, имение своей старшей дочери Т. Л. Сухотиной-Толстой.

25 августа он пишет В. Г. Черткову: «Про себя скажу, что мне здесь хорошо, даже здоровье, на которое имели влияние духовные тревоги, гораздо лучше... Тяготит меня, как всегда и особенно здесь, роскошь жизни среди бедноты народа».

В Кочетах были сняты многие кинокадры Л. Н. Толстого. Мы видим его на крыльце дома в окружении родных и близких (снимки на 1-й стр. обложке и 10). Улыбается Софья Андреевна, улыбаются окружающие, но Толстой серьезен, взгляд его грустен.

В Кочетах был снят еще один кадр — Тол-

стой идет по саду с Софьей Андреевной (снимок 11).

В Кочетах операторы А. О. Дранкова или фирмы «Братья Патэ» сняли Толстого, который пилил дрова с крестьянином (снимок 12).

Последний раз Лев Николаевич был снят здесь же, в Кочетах, во время работы над драмой «Нет в мире виноватых» (снимок 13).

В Центральном государственном архиве кинофотодокументов СССР хранятся две киноленты 1910 года: «События на станции Астапово» и «Похороны Льва Николаевича Толстого».

На станцию Астапово прибыли представители фирмы «Братья Патэ», получившие монопольное право на съемку.

Кинокадры передают тягостную обстановку тех дней. Вагон, который был отведен для семьи Толстых. Софья Андреевна идет к домику начальника станции, где лежит больной Л. Н. Толстой (снимок 14). Ее приезд хранился в тайне от Толстого.

Она подходит к дому, где лежит Лев Николаевич, стучит в окно и справляется у дочерей о здоровье мужа (снимок 15).

В то время как операторы фирмы «Братья Патэ» снимают в Астапово, Ханжонков направляет своих операторов в Ясную Поляну. Несмотря на то, что по спешному распоряжению властей поезда на ближайшей станции не останавливались, в Ясную Поляну стекались бесконечные людские потоки. Полагают, что в Ясную Поляну на похороны Толстого собралось около десяти тысяч человек. Не случайно в кадрах, снятых во время похоронного шествия, виден конный разъезд жандармов. Правительство боялось даже мертвого Толстого, боялось революционных выступлений народа.

Яснополянские крестьяне пришли на похороны с транспарантом (снимок 16). Кадры, снятые в Ясной Поляне, запечатлели событие потрясающее. Бесконечный людской поток за гробом. Люди идут пешком от Астапова, несут на плечах гроб, на лицах неподдельное горе (снимок 17). Скорбь объединила крестьянина и студента с траурным бантом на шинели, Валерия Брюсова и рабочего. В плотном кольце людей, идущих за гробом, Софья Андреевна Толстая, сыновья Сергей Львович и Андрей Львович.

Многие города России прислали свои депутации на похороны (снимок 18).

По завещанию, Лев Николаевич был похоронен в яснополянском парке, и над могилой не произносилось речей, не было цветов и венков.

Это были первые в России грандиозные гражданские похороны. Народ сам установил ритуал, и когда гроб опускали в могилу, все опустились на колени. Гневный окрик заставил опуститься на колени и жандармов, присутствовавших на похоронах «для порядка».

Кадры, снятые в Астапово и в Ясной Поляне, ожидались в стране с огромным нетерпением. Но ленты были запрещены вскоре после выхода на экран, так как вызывали массовые манифестации.

1928 год... Ясная Поляна встречает гостей, приехавших отметить столетие со дня рождения великого писателя. Спустя двадцать лет после первого появления кинематографистов в Ясной Поляне, операторы вновь снимают в толстовских местах. Они снимают памятные сторожевые башни, дом писателя, где созданы многие его произведения, дорожки парка, по которым ходил Толстой.

Среди гостей — нарком просвещения А. В. Луначарский (снимки 19, 20; публикуются впервые).

В Центральном государственном архиве кинофотодокументов СССР хранятся ценнейшие кадры, запечатлевшие празднование Толстовского юбилея осенью 1928 года (снимки 21, 22).

Эти кадры, тоже ставшие достоянием истории, — свидетельство неиссякаемой всенародной любви к великому писателю.

И. Фурманова

В подготовке материалов этого раздела принимали участие Л. Гурьян, Т. Иенсен, Е. Левин, А. Липков, Ю. Морозов, Г. Никулина, корреспондент ТАСС В. Бескромный.

«Я сын твой, Москва»
«Здравствуй, столица!»
«Легенда о Тиле»
«Комиссия по расследованию»
«Дом, который построил Джек»
«Чудеса в решете»
«Я к вам лечу воспоминаньем...»

Михаил Алексеев

Как много в этом звуке...

«Я СЫН ТВОЙ, МОСКВА»
Авторы сценария А. Кочетков, И. Бессарабов, В. Игнатенко. Режиссеры А. Кочетков, И. Бессарабов. Главный оператор А. Кочетков. ЦСДФ, 1977.
«ЗДРАВСТВУЙ, СТОЛИЦА!»
Автор сценария К. Славин. Режиссер И. Гутман. Оператор В. Добровицкий. ЦСДФ, 1977.

В ряду эпиграфов к седьмой главе «Евгения Онегина» Пушкин выбрал строку из Баратынского: «Как не любить родной Москвы!» Это восклицание ничуть не устарело, напротив — приобрело еще более значимое содержание, определенное ходом истории, великой и славной судьбой Родины.

Каждое поколение русских поэтов, писателей, публицистов — и во времена Пушкина, и много позже — так или иначе стремилось осмыслить роль и значение Москвы для исторической жизни народа, постичь и воспеть древний величавый этот город, прибавляя к коллективному словесному портрету «белокаменной» новые краски, новые штрихи. Советская литература, советское искусство продолжили эту традицию, помноженную на опыт времени, опираясь на конкретность жизненного наполнения нового исторического периода, равного, по справедливому и, как всегда, емкому замечанию Твардовского, «векам, поставленным в ряд...»

Слишком многое вобрала в себя музыка сравнительно короткого слова «Москва», чтобы выразить это многое в одной, пусть самой гениальной мелодии. Тема Москвы неизбежно будет решаться на разных уровнях: от лирики до патетики, от нежного шепота до громогласного крика,— всякий раз оставляя возможность для нового о себе слова, для новой мелодии, дополняющих слышанное прежде. Поэтому говорить о Москве для искусства всегда сложно, хотя на первый взгляд задача выполнима в силу необозримости материала, его глубины; кажется, не будет недостатка в образах, питающих вдохновение. Увы, материал сопротивляется, с трудом поддается свежему образному выражению как раз в силу своей многоликости, разноплановости.

Цитируемый Пушкиным Баратынский несомненно прав: как не любить родной Москвы? Но трудность для языка искусства заключена в опасности повторения уже известного, а с другой стороны, в опасности общих мест, скороговорки, неуместной, когда речь идет о столь чутком, глубинном чувстве, как любовь. О нем говорили во все времена, однако далеко не каждое слово задержалось в памяти людей. Любовь с огромным трудом поддается подлинному выражению в искусстве, в том числе и любовь, понимаемая в гражданском ее содержании.

Киноискусство — как игровое, так и документальное, и научно-популярное,— хоть и позже традиционных искусств обратилось к теме Москвы, имеет здесь собственные достижения и неудачи. Объективная и нестареющая заслуга экрана, особенно документального, в том, что он сумел за минувшие эти десятилетия зафиксировать для нашего сознания целый ряд устойчивых образов столицы, без коих современное и будущее представление о ней было бы неполным, обедненным,— причем устойчивость этих образов определяется не только ценностью сиюминутного, следовательно, неповторимого, фиксацией конкретности бытия в тех или иных кадрах, но и поэтичностью, влюбленностью кинокамеры, что и составляет сущность познания бытия искусством.

«Я сын твой, Москва». Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнев на трибуне Мавзолея

Два новых документальных фильма о Москве (разновеликих по замыслу, масштабам рассказа, но объединенных любовью авторов к предмету своего рассказа), впечатлениями от просмотра которых мне хотелось бы поделиться с читателем в данных заметках, как раз и стремятся, каждый своим путем, передать эту высокую поэтичность взгляда, когда за частным видится общее, за конкретностью наблюдения встает символика, ряды кинокадров выстраиваются в зримые строки поэзии.

Такой метод и есть, очевидно, наиболее продуктивный, ибо поэтическая спрессованность материала рождает необходимое чувство сопричастности судьбе великого города, главного нерва Отечества, вызывает ассоциации, что всегда благо для зрителя, чуждого стереотипности восприятия, ждущего от киноискусства нового импульса для осмысления многомернейшего понятия — Москва.

Фильмы «Я сын твой, Москва» и «Здравствуй, столица!» ценны для меня прежде всего тем, что я доверительно и охотно вовлекаюсь в силовое поле их поэтичности, на основе звукоизобразительного ряда строю свой — мысленный — образ столицы, поверяю кинокадрами свое, пусть малое, но заветное знание города. С точки зрения профессиональной кинокритики, занимающейся, в частности, «анатомией» ремесла кинематографиста, возможно, покажется лишним разговор о поэзии экрана, связанной с показом Москвы; на страницах специального журнала более «солидным» может показаться деловой анализ документальных киноструктур, но я глубоко убежден в правомочности критика и на «лирическое отступление», на ассоциативные раздумья и размышления, навеянные сутью произведения. Можно согласиться с мнением академика Лихачева, что критика, в отличие от литературоведения, например, имеет право выходить на обсуждение самого широкого круга проблем, не замыкаясь в сфере чисто специфических интересов, что критик вправе говорить о социальном, общественном, нравственном резонансе произведения, тогда как литературовед (и киновед) занимается историей создания этого произведения или анализом его структуры. Критика — явление культуры, она субъективна (хотя не злонамеренна). Вот почему я называю свою статью «заметками»...

Упомянутые мною фильмы сказали часть истины о Москве. Всю истину они сказать попросту не могли бы, да и еще несколько картин, появись они одновременно с названными выше, вряд ли эту истину бы охватили. Не

такая перед ними изначально стояла задача. Задача была в том, чтобы и часть истины прозвучала истинно, чтобы познание не заменилось банальностью.

Итак, два новых документальных фильма....

Что сказали они о тебе, родная, ненаглядная моя Москва?

Называю тебя «родная», называю тебя «моя», хотя сам-то я родился далеко отсюда, в знойном полустепном краю, где летнею порой быстро вянут зори, где, случается, месяцами не увидишь на небе не то что тучки, но даже малого облака,— в краю, который, однако, дорог мне беспредельно, близок до сладкого сердцебиения. Сивенький полынок с его горьковато-грустным запахом, дрожащее серебристое марево, расчесывающее невидимым своим гребешком светлые головки ковыля, хлебные нивы без конца, без края, душноватый запах золотистой пыли в пору страды над полями — это мир, который окружал меня с детства и полонил мое сердце.

А тут Москва.

Отчего же учащает свой бег сердце, когда я мысленно либо вслух произношу это слово? Может быть, потому, что почти половина жизни моей прошла в столице, в Москве, в городе, в имени коего с давних еще времен и до нынешних так много отзывается в душе патриота. Может быть, потому, что жарким летом, когда в гигантском городе от многолюдья и множества машин, кажется, человеку невмоготу, ты, золотая наша Москва, накидываешь на свои дома зеленые ризы своих садов и парков, освежаешь нас своей живительной прохладой, а в зимнюю пору кличешь, манишь нас на свои улицы, чтобы мы чувствовали себя помолодевшими, сбросившими со своих плеч пяток хотя бы годков?

Может быть, еще и потому, что с твоим именем, Москва, мы как-то живее, ощутимее чувствуем свою принадлежность не только к нашему Настоящему и Будущему, но и к славному Прошлому — тени богатырей России всюду возникают перед нами, когда мы шагаем по Москве.

...Фильм «Здравствуй, столица!» возносит нас, зрителей, в почти облачные выси. Мы уж не бродим по переулкам и улицам столицы, как бродили когда-то вместе с героями картины Данелия, не вглядываемся в лица прохожих, знакомых и незнакомых нам москвичей или гостей столицы, нет — мы летим над городом, и не просто на минуту вознесли нас наверх авторы фильма. Мы будем парить все двадцать минут экранного времени.

Мы увидим Москву с высоты птичьего полета.

Необычность взгляда кинокамеры рождает поэзию, свежесть же поэтического наблюдения закономерно переходит в символику.

Казалось бы, что тут особенного: съемки с вертолета или даже лайнера? Искушенные зрители назовут десятки, сотни кадров, созданных именно с помощью такого метода съемок. Только всякий раз будет поражать наше сознание первозданность увиденного на экране, а здесь, в фильме «Здравствуй, столица!», как раз и присутствует эта свежесть взгляда. Помнится, какое сильнейшее впечатление производили кадры из «Судьбы человека», какой эмоциональной и сострадательной к бедам и драмам солдата стала там кинокамера Бондарчука и Монахова! Даже нам, фронтовикам, делалось не по себе, когда вражеский самолет, нагоняя, пикировал на маленькую трехтонку Андрея Соколова. Какой неравной выглядела дуэль, даже не дуэль, то был расстрел, безнаказанное убийство, в системе фильма выраставшее до сурового проклятия авторами бесчеловечности войны. Или знаменитый кадр лежащего среди овсов героя, кадр, снятый с вертолета? Или еще одно мое кинематографическое впечатление: документальный фильм Олега Арцеулова о стране Тюмении.

Тоже ведь охотно использовали режиссер и оператор съемки с воздуха, что оправдывалось, в частности, размерами этой области нефти и газа — расстояния здесь действительно огромнейшие, неохватные, и поди, одолей их посуху. Но сразу оговоримся: и Бондарчук в игровом фильме, и Арцеулов в документальном использовали съемки с воздуха как «ударные» вставки, как элемент киноструктуры, но не как ведущий способ подачи материала.

«Здравствуй, столица!» — фильм, вне этого метода попросту несуществующий.

Почему, думается, приспело время показать нам Москву именно с воздуха, столь цельно и обобщенно, почему кинематографисты не сделали этого раньше, почему документальный экран стеснял себя?

Помимо причин, известных каждому журналисту или кинематографисту, причин, так или иначе неодолимых, нужно было дождаться времени, когда облик столицы сложился бы в некое нерасторжимое целое, когда была найдена нужная гармония между архитектурой прошлого и зодчеством настоящего, между наследием веков и рукотворной деятельностью современных строителей.

Москва не сразу строилась... Недаром существует давнее это выражение. Да, не сразу. Где-то с четверть века назад началось вдруг бурное строительство в Москве. Возникая преимущественно на окраинах старого города, оно раздвинуло границы столицы, чтобы затем, одновременно с этим движением «вширь», заняться движением «вглубь», реконструировать центр, расчищать и украшать кольцо традиционной, музейной, заповедной Москвы. Сейчас мы переживаем период, когда процесс гигантского жилищного строительства, преображения окраин и новых районов не мешает целостному восприятию столицы как определенного архитектурного комплекса. В этом целостном образе Москвы сбалансировано новое и старое, облик столицы стабилизировался, хотя, конечно, то тут, то там можно увидеть подъемные краны, каски рабочих среди блочных каркасов — одним словом, строительство продолжается и будет продолжаться.

Вертолет МИ-8, ведомый летчиками А. Кошманом и А. Надольниковым (несколько раз мы видим пилотов на экране — ведь перед нами москвичи, они деловито и невозмутимо держат в руках штурвал), кружит над Кремлем, облетая старинные Боровицкую и угловую Водовзводную башни, а камера оператора В. Добровицкого подробно и горделиво рассматривает рубиновые знаменитые звезды. Слышен закадровый голос диктора: «...На весь мир звучит: Ленин, Москва, Кремль».

Кремль — это доминанта фильма «Здравствуй, столица!», это смысловой и эмоциональный центр его структуры. Здесь, в Кремле, сходятся невидимые нити веков существования нашей страны, славное прошлое и славное настоящее, это символ Москвы, символ Родины.

Летнее солнце освещает на экране кремлевские седые соборы, поставленные столетия назад гениальными зодчими на всхолмье над рекой Москвой, веселая зелень соседствует с золочеными куполами Благовещенского многоглавия, белою свечечкой тянется в синее мирное небо колокольня Ивана Великого, а в сознании словно оживают громы и победы нашего прошлого, охватывает гордость за созданную и сбереженную эту красоту, это пришедшее из глубины истории чудо.

Очерченная плавными линиями набережной вьется лента подсиненной Москвы-реки. И снова понимаешь, что видишь не просто часть пейзажной композиции, красивую натуру, а великую, хоть и небольшую по размерам реку, ибо отсюда зачиналась наша столица, сюда князь Юрий Долгорукий, основатель города, приглашал своих гостей пировать на зеленых приречных берегах, а летопись впервые под 1147 годом упомянула о будущем славном граде русском.

Хлебников сравнивал реки с жилами земли. Река Москва есть своеобразная артерия столицы нашей, она дала ей токи жизни, заставив далеких предков наших обосноваться именно здесь...

И время от времени кинокамера вновь будет показывать нам эту синюю реку, поодаль которой не только Кремль, его пятивековые стены и башни, но и Новодевичий монастырь — уникальный архитектурный заповедник столицы, и спортивный комплекс Лужники, ждущий гостей-олимпийцев, и лучшая наша гостиница «Россия», окруженная заботливо отреставрированными приходскими церквушками с их ладными завершениями, поодаль этой реки — и здание СЭВа, четкий пролет его автострады. Все, что видим мы на экране: здания, лента реки, золоченые купола, похожие на трудолюбивых жуков машины на улицах и площадях,— все это сливается в единый образ сто-

лицы, в поэтический экранный символ гигантского города-труженика, замечательной столицы СССР.

И справедливы и ненапыщены тогда слова диктора: «Восемь веков тебе. Изумленная Европа, едва замечавшая существование Москвы, была поражена твоим взлетом».

Москва — это и символ независимости Отчизны.

Я вижу на экране Триумфальную арку, здание Бородинской панорамы, вижу скат Поклонной горы, где напрасно ждал Наполеон, когда принесут ему ключи от нашего города... И вспоминается Бородино, где некогда гордый и заносчивый орел наполеоновский опустил хищный клюв свой, застыв в унылой этой позе на бранном подмосковном поле.

Такая же судьба ожидала тут и других завоевателей, в числе которых оказался и современный Аттила по имени Адольф Гитлер. В объективе кинокамеры — обелиск на Кутузовском проспекте. И снова чеканные слова диктора: «С твоих улиц, город-герой, начинался путь на Берлин».

По всем почти кварталам Москвы — обелиски, обелиски, обелиски. Это не ракеты, но и они охраняют твое небо, Москва, и они стоят на страже мира. А где-то неподалеку еще местечко Дубосеково, окропленное кровью двадцати восьми и с их именами врезавшееся на веки вечные в нашу память. Тут пролили кровь Панфилов и Доватор, тысячи, сотни тысяч известных и безвестных наших ратников. Пантеоном общим стала для них ты, добрая, памятливая земля московская. Одного из этих тысяч ты извлекла из недр своих, его похоронили под Кремлевской стеной — и с того дня неисчислимые людские массы движутся к могиле Неизвестного солдата.

Тема ратного подвига Москвы органично переходит в фильме в тему подвига трудового. Вертолет пролетает над белоснежными массами московских новостроек (шесть десятилетий назад город был впятеро меньше), жители столицы — половина их это рабочие и семьи рабочих — благоустраивают и творят заново родной город. Кварталы современной архитектуры, конечно же, функциональней и унифицированней заповедных уголков старой Москвы, но без них нет полного представления об облике столицы. Да и как не думать о светлых, удобных квартирах для тружеников города, для миллионов людей, отдавших Москве свой ум и честные руки?

Хотя в этой связи позволю себе одно замечание. Увертюрой фильма сценарист К. Славин

«Я сын твой, Москва»

и режиссер И. Гутман сделали подборку фотографий предреволюционной и революционной Москвы. На стыке изображений былого и настоящего авторы добиваются нужного эффекта, тем паче настоящее запечатлено на цветной пленке, а былое тонированным коричневатым изображением, свойственным части выцветших от времени фотографий.

Фотографии старой Москвы мелькают в этой киноувертюре, как игральные карты в колоде опытного игрока: хотелось бы попристальнее в них всмотреться, успеть захватить детали предлагаемой фотоинформации, однако стремительный монтажный ритм первых кадров мешает удовлетворить наше любопытство. Но кое-что западает в сознание — например, ряд исчезнувших архитектурных сооружений старой Москвы. Эти фотоизображения невольно входят в некоторое противоречие с уверением авторов, что бережно хранили мы память о прошлом.

Да, в основном — бережно. Однако не всегда, и кое-что из архитектурных ценностей Москвы мы в небрежении к творениям предков и потеряли. Нужно было время, чтобы понять всю ценность культурного наследия веков, в том числе и архитектурных памятников. Нужен был опыт истории, чтобы охрана памятников отечественной культуры обрела право закона, вошедшего полноправным элементом в новую Конституцию СССР.

Фильм «Здравствуй, столица!» и венчается напоминанием, что именно в Москве 7 октября 1977 года был принят Основной Закон первого в мире общенародного социалистического государства. Снова кинокамера кружит над рубиновой звездой Кремля, снова встают на экране знакомые очертания зубчатых стен и Большого Кремлевского Дворца, снова ликующие светлые, солнечные кадры словно посылают привет будущему. Мажорная нота финала...

Фильм Славина и Гутмана смонтирован на едином дыхании, компактен и впечатляющ, это одическая поэзия при всей сжатости экранного времени. Хотя, представляется, один резерв выразительности авторы упустили: звукооформление картины лишено полифонии элементов. Вместе с дикторским текстом, достаточно насыщенным информацией, патетичным и вместе с тем четким, режиссер использует в качестве звукооформления музыку. Эта сопровождающая изображение чисто музыкальная иллюстрация лишена, на мой вкус, самозначности, богатства нюансов. Она подыгрывает настроению кадров, но не комментирует их, не вызывает ассоциаций дополнительных по отношению к изображению.

К примеру, кинокамера панорамирует по площади Белорусского вокзала, а музыка при этом все та же — ровная, бодрая, безынтонационная, что ли. Архитектура вокзала заурядна рядом с ансамблем Кремля, это не выдающийся памятник московского зодчества. Тогда что же — перед нами просто кусочек «туристской» кинорекламы? А фронтовики помнят, что сюда прибывали с Запада эшелоны победителей, солдаты Великой Отечественной, здесь гремели духовые оркестры, проливались слезы счастья и горя. Вот ближайшая ассоциация ветеранов при виде Белорусского вокзала. Не дело писателя подсказывать авторам вариант звукооформления в данном случае, однако слышится здесь иная музыка, музыка войны, тем более тема эта — город-герой — была фильмом заявлена.

А вот кусочек фонограммы встречи Юрия Гагарина в столице после его героического полета в космос. Кинокамера снимает Ленинский проспект, диктор вспоминает о той, теперь уже давней встрече первого космонавта планеты, а музыка знай себе мчит в шорах безучастного иллюстраторства... Тогда как подложи под это изображение фрагмент прекрасно, конечно же, сохранившейся фонограммы, улови наши уши отголосок того незабываемого всенародного ликования, и всколыхнулась бы в благодарности о счастливом миге наша эмоциональная память.

Все вышесказанное искупается емкостью звукового коллажа во втором документальном фильме — «Я сын твой, Москва».

Картина эта создана кинематографистами, удостоенными недавно среди других высокого звания лауреатов Ленинской премии, — А. Кочетковым, И. Бессарабовым и В. Игнатенко. Это художники эпического мышления, склон-

ные к широкой, раскованной образности, к поэтической публицистичности, убежденные сторонники кинематографа гражданственного, обжигающего огнем партийной страстности.

Предыдущий их фильм «Повесть о коммунисте» рассказывал о героическом пути нашего государства, нашего социалистического строя через биографию одного конкретного человека — коммуниста Леонида Ильича Брежнева.

«Я сын твой, Москва» — это рассказ о пути страны через образ города, через «биографию» нашей столицы.

Авторы имели право заявить: биография москвича есть часть судьбы Советского государства, она аккумулирует, вбирает в себя победы, достижения, трудовой и ратный героизм Родины. Москва — это краеугольный камень Отечества, его генетический код.

Фильм монументален и граждански страстен, он проецирует жизнь сегодняшней Москвы на ее прошлое и даже будущее, сопрягает ее историческую судьбу с судьбами планеты, но первооснова его содержания есть сыновнее чувство любви. Это обращение сына к гражданской своей Матери, исполненное сознанием законной гордости за величавую ее красоту, благородство ее духа и помыслов. Мы никогда не обращаемся к любимому человеку на «вы», есть доверительное, интимное «ты», пароль нашей любви, нашей верности. Причем в данном случае — я говорю о фильме — авторы, объясняясь в любви Москве, не допускают фамильярности, эдакого панибратства, игры в стилизацию сыновнего чувства, что сплошь и рядом встречаешь в поверхностных лентах.

Любовь здесь целомудренна, она соблюдает дистанцию по отношению к величине предмета своего чувства, его непомерности для отдельного человека, поэтому такой любви доверяешь, ты сам разделяешь ее, твое сердце также захвачено и одновременно потрясено любовью к Москве.

Лишь один человек, из тех, кто рождался в нашем Отечестве, мог бы быть равноправным в этой любви для нас, советских людей, в любви к Москве — Ленин...

И вот почему авторы картины «Я сын твой, Москва» столь часто и подолгу обращаются к образу вождя нашей революции, к его словам, его заветам и напутствиям, ибо Ленин — единственный, кто из смертных олицетворяет Москву.

Ведь Москва — это столица СССР, это светоч прогрессивного человечества, а все это есть торжество идей ленинизма, это все Ленин...

«Я сын твой, Москва»

«Я сын твой, Москва». Георгий Димитров и А. М. Горький

Драматургически и пластически фильм «Я сын твой, Москва» делится, складывается из трех преимущественно узлов или тем: Ленин и Москва, Великая Отечественная и Москва, мир планеты и Москва. Эта структура была интересно использована в документальном фильме Е. Вермишевой «Главная площадь», с той разницей, что там речь шла о Красной площади столицы. У коллектива названных авторов задача была масштабней и потому сложней.

Итак, три тематических блока, внутри которых, естественно, осуществляют себя еще множество тем, мотивов, драматургических линий, чтобы на экране возникал многомерный, эпико-поэтический коллаж, поэтически емкий образ города — с его историей, с его революционными традициями, его людьми. Авторы свободно используют кадры кинохроники, знакомые нам по другим документальным лентам и, наоборот, мало изученные еще экраном; они включают в ткань своей картины и вертолетные съемки, запомнившиеся нам по только что рассматривавшейся картине «Здравствуй, столица!» — эти куски в будущем войдут, вероятно, в хрестоматию документального кинематографа, — они, наконец, заставляют кинокамеру неутомимо вглядываться в жизнь сегодняшнюю, кипучую, молодую, неуемную.

Свобода обращения с кинопленкой, свобода монтажа оборачивается раскованностью изобразительной формы, пластического ряда, где уравновешены роли двух главных героев — человека и собственно города.

Двуединство героев образует целостность образа Москвы.

Как и фильм «Здравствуй, столица!», картина «Я сын твой, Москва» делает изначальной точкой повествования Кремль. Хроника начала 30-х годов возвращает нас к тому знаменательному моменту, когда на Спасскую седую башню поднимали рубиновую звезду, символ независимости нашей и свободы нашей. «Серп, молот, звезда красная. Как далеко их было видно с кремлевских башен в те первые годы». И здесь же, на волнующих этих кадрах, поэтический зачин:

Как будто совсем недавнее,
Как будто — рукой подать,
То время мое начальное,
Ребячьих стихов тетрадь.

И далее, важнейшее:

Но сколько годов отпрянуло,
Но сколько в мире с тех пор
Громов небывалых грянуло,
Подвинуло с места гор.

Движение фильма и пойдет по этому намеченному экспозицией руслу: будут отпряны-

вать годы, десятилетия, будет греметь гром истории, двигаться горы народной энергии.

Из документальной Киноленинианы авторы отобрали волнующие кадры: выступление Владимира Ильича с балкона Моссовета в грозовом 1919 году, когда он обращался к уходящим на борьбу с Деникиным отрядам; Ленин в своем рабочем кабинете беседует с посетителем; Ленин на митинге по поводу открытия в Москве памятника Марксу и Энгельсу; Ленин с мастерком в руке; Ленин среди народа — он говорил тогда, что «Москва должна стать примером для всей России». И столица оправдала завет Ильича.

Москва, готовая дать отпор интервентам и белогвардейским корпусам; Москва первого коммунистического субботника; Москва и проблема монументальной пропаганды; Москва и 1-й Всесоюзный съезд Советов, когда был создан союз нерушимый республик свободных, — огромной важности вопросы решаются на плацдарме первой из генеральных тем фильма. От истоков — к настоящему, от рождения — к зрелости нашего общества, вот посыл авторов картины, вот основа того оптимизма, который пронизывает любой кадр ленты, даже самый трагический.

Не тысяча лет миновала
С той памятной миру зимы,
Когда от велика до мала —
Остались без Ленина мы.

«В тот день, как от боли, кричали гудки паровозов, заводов и шахт. Не счесть народных депутаций. Проститься с вождем, присягнуть его делу, казалось, пришла в Москву вся страна». Тогда, в январе, над Москвой держались лютые морозы, люди разжигали костры на Красной площади, чтобы немного согреться, и давила миллионы сердец тяжесть утраты. В почетном карауле у гроба Ленина его друзья и последователи — Крупская, Буденный, Фрунзе, мимо изголовья Ильича скорбно проходит людской поток. Кадры хроники... Страна прощалась с вождем, но и присягала делу Ильича. А это поддерживало уверенность в правоте ленинского дела. И торжество его, зримое, наглядное, врывается на экран кадрами сегодняшней Москвы, ее бесконечными жилыми кварталами (каждый день москвичи получают триста ключей от трехсот отдельных квартир), кадрами автомобильных конвейеров (каждые 108 секунд — новенький грузовик), кадрами научных лабораторий, народных манифестаций, заводских цехов, кадрами светлых человеческих лиц.

Контрапункт хроники и цветных кусков дня сегодняшнего дает поэтический образ социального бытия народа, спрессовывает историческую дистанцию в яркий поэтический образ Времени.

«Какие символические совпадения дарит нам московское время. Апрель». Рождение Ленина, старт космической эры, рождение великого почина...

Как проходят сквозь физическое время и время социальное ленинские заветы, рассказывают в фильме конкретные люди, москвичи, страницы их биографий. Авторы начинают эпизод со встречи в депо ветерана Сидельникова с молодежью — это съемка теперешняя. Нам представляют ветерана: «Рабочий Сидельников. Участник первого коммунистического субботника». Аплодируют молодые рабочие. Крупный план ветерана, его слова: «Никаких тогда оркестров у нас не было. Мы получали осьмушку хлеба... Пятьдесят процентов паровозов вот за этим депо стояли занесенные снегом». Закадровый комментарий: «Это был тысяча девятьсот девятнадцатый год». Кадры хроники: упавший в реку железнодорожный мост, заметенные снегом паровики, искалеченные, искривленные рельсы. Снова авторский комментарий: «Выступая в Доме Союзов, Владимир Ильич Ленин определил главную задачу дня: вернуть к жизни транспорт. Слушал вождя рабочий депо Москва-Сортировочная коммунист Бураков». Старая фотография — это и есть Бураков. Текст протокола ячейки: «Отработать в субботу с восьми часов вечера до шести утра. Отремонтировать три паровоза. Что и исполнили».

«Владимир Ильич увидел в этом великий почин, начало переворота, более трудного, более существенного, более коренного, более решающего, чем свержение буржуазии».

Я нарочно столь подробно задержал внима-

ние читателя на режиссерском и сценарном решении этого эпизода, так как он позволяет почувствовать метод авторов — обобщение через конкретность, через конкретность человеческих судеб, через конкретность старого кинодокумента, через достоверность частной фотографии, достоверность архивного протокола. Это и есть поэтический киноколлаж, выразительно решенная тема «великого почина», одна из составных многомерного пространства почти часового фильма.

Накопление информации, конкретность разговора, сцепление ассоциативных ходов, рождение поэтического символа...

Картина «Я сын твой, Москва» представляет, с моей точки зрения, пример ассоциативной текучести формы, когда один эпизод переливался — причем для сознания зрителя вполне естественно и оправданно — в другой эпизод, один кадр словно вытесняется другим, создавая непрерывность движения рассказа, экран мыслит образами, которые, как стихотворные строки, рифмуются друг с другом. Линейности предпочтена образность.

Известно, что монтаж документальных кадров есть субъективный комментарий истории. Субъективный здесь равноценен авторскому комментарию исторических фактов, не субъективистскому. Авторы нашего фильма, изучая архивы кинодокументов, снятых операторами нескольких поколений, не могли, как я понимаю, обойти вниманием целый ряд общеизвестных кадров. Да тот же эпизод с водружением рубиновой звезды на Спасскую башню, он «обыгран» не в одной ленте. Зато осмысление таких «примелькавшихся» документальных фрагментов сразу отличает истинного художника от поденщика, а свежесть постановочных ходов при обращении со всеизвестными хроникальными материалами только подтверждает сию аксиому для творческой природы неигрового, следовательно — непридуманного кино.

Вспоминаю картину Василия Ордынского «Если дорог тебе твой дом». Там незабываем монтажный переход — от мира к войне, от первомайского парада 1941 года к выстрелам на нашей границе ранним июньским утром, спустя чуть более полутора месяцев... Красная площадь. По заведенному этикету маршал Тимошенко, нарком обороны, обходит строй военных атташе иностранных держав в Москве. Англичанин... Француз... Японец... Немец! Рукопожатие, чуть согнутая фигура германского офицера, и затем, без паузы, гром вражеских пушек. Война!..

«Я сын твой, Москва»

«Здравствуй, столица!»

Кадры парада цитируются и в картине «Я сын твой, Москва». Снова видим мы маршала, снова он обменивается рукопожатиями с военными аташе, снова эта зловещая, чуть сутуловатая от ложной скромности и притворства фигура гитлеровского подданного... Снова стоп-кадр... Но нет, дублирования — уже знакомого — не будет. Лишь закадровый комментарий подчеркнет: «В этот майский полдень мы еще не знали, что от войны нас отделяет всего пятьдесят один день и шестнадцать часов».

Не знали, свидетельствую. И чтобы подчеркнуть эту внезапность, вероломность войны, авторы уводят нас к событиям накануне военных действий. К страницам мирного строительства — Москвы, Родины.

Страна штурмует полюс. Да, мы жили этим подвигом папанинцев, свидетельствую.

Совершали невероятные перелеты наши авиаторы. Да, мы жадно следили за маршрутами Чкалова и его друзей, свидетельствую.

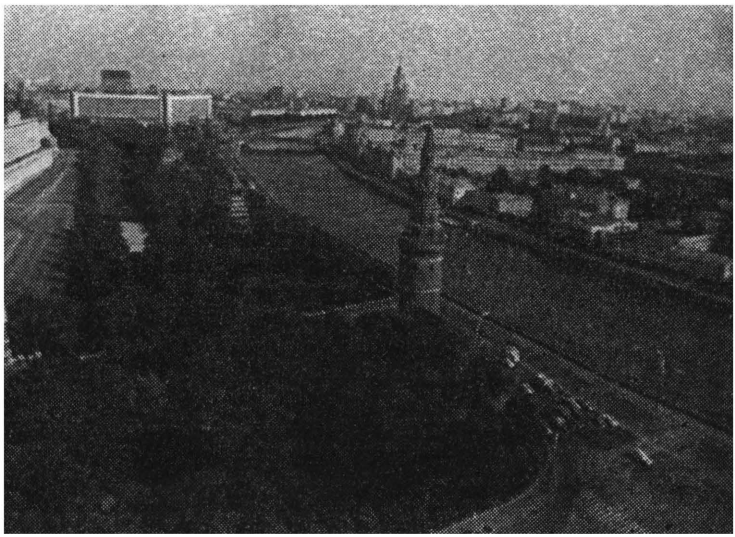
Прорубали под московской землей метро, за смену выполняли двенадцать норм. Читал об этом, свидетельствую.

Там, под землей, засверкала алюминием и мрамором уникальная станция «Маяковская». Тогда еще не было над ней, станцией, бронзового поэта с его вдохновенной озорной прядью. Но уже красовались над головой в равномерно освещенных раковинах-плафонах сочные мозаики Дейнеки, этого спортсмена в искусстве, весельчака, неугомонного жизнелюба, как большинство из предвоенного поколения, даже если у них было четыре десятка за плечами. Все равно, это были люди молодые, жадные до жизни.

И как-то незаметно, без оговорок и предупреждений, камера сегодняшнего оператора, снимавшего мозаики Дейнеки, уступает место камере безвестного мне оператора, бывшего здесь, под землей, когда «Маяковская» превратилась в бомбоубежище. В застывших вагончиках вповалку спят взрослые и дети, вот какая-то девочка (уцелела ли она за лихолетье войны?), тускло освещенные аскетические кадры военной уже хроники. Да, вот она, война! Направление главного удара врага — Москва...

Эта линия фильма — война и наша столица — показалась мне наиболее важной в картине, наиболее удавшейся. Она и по метражу главенствующая.

Кто сам не пережил войны, даже не в окопах, а в тылу, далеко от передовой, должен знать, сколько значила для народа нашего



«Здравствуй, столица!»

Москва, ее свобода, ее уверенность в победе. Центральный акцент фильма именно здесь: сильный, коварный враг нанес нам множество тяжких ран, но он не достал до сердца. Столица наша жила, работала, боролась, давала отпор гитлеровцам.

В этом — один из важнейших моральных уроков войны. Самой страшной из тех 15 тысяч, что вело человечество за свою историю.

Фильм показывает редкую хронику: москвичи перевозят в трамвайчиках новогодние елки, первый Новый год за войну. А была она, война, уже старой: ей исполнилось сто девяносто три дня. Блицкриг лопнул. Двадцать семь километров разделяло немцев и наш Кремль, были заранее отпечатаны пропуска на парад гитлеровцев на Красной площади, но первая неделя декабря внесла перелом: Красная Армия перешла в контрнаступление, враг был разбит и отброшен от непосредственной близости к Москве. Столица могла встретить Новый год без непрошеных гостей... А мы, солдаты других фронтов, только и дышали вестями из репродуктора, голос Левитана был дороже голоса любимой. Ибо воевал весь народ, и любовь к Родине была священнее любви к женщине.

Фильм прославляет город-герой Москву, он славит солдата, славит тех, кто заменил мужчин у заводского станка, кто ковал победу в тылу. В те грозные часы, дни, месяцы каждый советский человек был солдатом, это сказал Шолохов, величайший гуманист эпохи.

Я волен речь вести свободно,
Как тот солдат, с кем был в бою,
С кем пыль глотал в страде походной
И чьим поэтом состою...
Вы полагали, он не ведал,
Покуда шла еще война,
Кому, зачем была победа
И по какой цене нужна?

Цену мы теперь хорошо знаем. Цифра павших огромна. Ужаснее, что мы не все знаем о самих погибших. Когда они пали смертью храбрых, где? С июля 1941 года я дрался с врагом на Юго-Западном фронте. А как, к примеру, погиб ты, любимый мой брат, Алексей, учитель мой по жизни, друг старший? Знаю, 1943-й год, район Ельни, что на Смоленщине...

Знаем мы теперь, после фильма, что погибли на фронте и братья Шишкины, четверо рабочих парней, навечно занесенные в списки одной из молодежных бригад легендарного ГПЗ, «Шарика», как ласково именовали этот завод раньше. Гордость первой пятилетки

«Шарик» воспитал не одну сотню преданных стране квалифицированных рабочих, патриотов Москвы, социалистического Отечества.

И снова на экране — давние фотоснимки. Четверо братьев. Нет, их не снимали фронтовые кинооператоры, они не попали в объектив истории. Скромные герои Великой Отечественной...

Я старый футбольный «болельщик». Давно знаю имена асов зеленого поля Бескова, Хомича. Помню, как эти солдаты футбола первой послевоенной осенью дрались за честь советского флага на стадионах Англии и Шотландии, как вся страна внимала голосу комментатора. Так вот, вместе с этими футболистами (сейчас они ветераны, чуть моложе меня самого) за команду «Шарика» играл, подавая надежды вырасти в спортсмена экстра-класса, молодой рабочий Иван Шишкин. «В канун войны ребята с ГПЗ выиграли матч у автозаводцев. Но не до футбола было в то воскресенье»...

Война... Авторы фильма знакомят нас с фронтовой биографией академика Кедрова, ткачихи Завьяловой, слесаря Подчуфарова. Бойцы Великой Отечественной, спасибо вам великое!

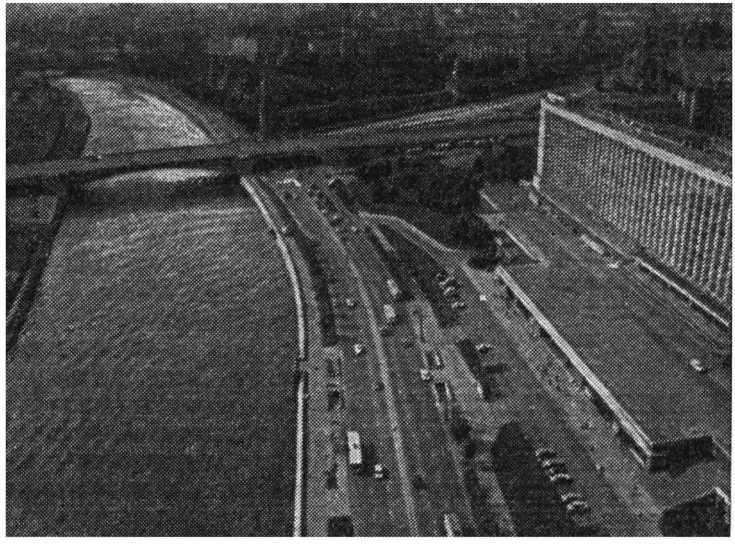
Никто не забыт, ничто не забыто — сейчас это наш девиз, когда мы говорим об участниках невиданной битвы с фашизмом. Думается, затем авторы фильма и углубились в поиски новых имен ветеранов, перелистали новые страницы подвигов москвичей на войне.

Или выбор авторами другого героя — летчика Сорокина. Он летал над северными морями, охранял английские караваны, следующие к нам с военной и продовольственной помощью. Сколько же раз прикрывал он грудью своей английские транспорты, скольким морякам спас жизнь, да только раз, пойдя на таран, чуть было не поплатился этой самой жизнью. Его искали четверо суток, не надеясь, что дотянул старший лейтенант до берега. А он уцелел, потерял ногу, ну что ж — можно воевать и на протезах. Британский правитель, вручая орден советскому летчику, был потрясен, что перед ним стоял человек без ног. Москвич, Сорокин Захар Артемьевич.

Другой наш воздушный герой, настоящий человек, прости и ты, что на сей раз не назвали имя твое. И о тебе, защитнике московского неба, никто не забыл на земле нашей, и о тебе другие наши фильмы, наши книги...

От солидарности в годы военных испытаний,

«Здравствуй, столица!»



солидарности Москвы с прогрессивным человечеством авторы картины логично переходят к завершающей теме — столица СССР и долг интернационалистов, борьба за прочный мир на планете нашей.

Выступления неутомимого борца за мир — Леонида Ильича Брежнева, Всемирный форум мира в Москве, встреча на московском аэродроме вырванного из лап фашистской хунты товарища Корвалана, спасение в далекой Антарктиде московским летчиком бельгийца Шарля Юльхагена, другие интереснейшие эпизоды вошли в этот раздел картины. «Прекрасен мир, где человек испытывает потребность прийти на помощь, подставить плечо, спасти. Как прекрасен человек, живущий такими идеалами»,— вот авторский комментарий раздела.

Закадровый голос, который буквально одушевил кинодокументы, принадлежит в фильме Михаилу Ульянову, народному артисту в самом широком смысле этого слова, моему другу, прирожденному чтецу. Титры заключают картину, так что зритель, усаживаясь в кресле, еще не знает, кто же ведет его, какой Вергилий, по этому лабиринту разнородных кадров, кто ориентирует его в море изобразительной информации, кто же задает эту мощную, энергичную интонацию повествованию о Москве. Но лишь прозвучала первая короткая, на четыре слова фраза, я внутренне подстроился к этому рассказчику, к его напористой манере говорить, узнав этот мужественный, забирающий целиком голос.

Ульянов доставляет наслаждение: он читает по ходу фильма стихи Твардовского, одного из самых любимых и выстраданных своих поэтов, читает, вероятно, догадываясь, что это и мой, зрителя, любимейший поэт. Актер читал уже Твардовского на телевидении, теперь он поверял им кинолетопись советской Москвы, оценивал им духовную и социальную правду каждого кадра.

В дорогу, в полет и плаванье
Собравшись на срок любой,
Москву как самое главное
Беру целиком с собой.
И нынешнюю, и древнюю,
Что нам пришлась ко двору,
Рабочую, ежедневную
И праздничную беру.

Как торжественно и одновременно лирично читает Ульянов! Его слово увесисто, крепко, кряжисто, его стихия — ураган любви, полнота чувств, это слово — убежденность. Лишь раз деликатно, даже как-то смущенно замолкает голос актера, это когда авторы фильма переносят нас в светлый, ставший нам памятным зал Большого Кремлевского Дворца съездов. Все дни работы исторического XXV съезда партии просидели мы с Ульяновым плечо к плечу, локоть к локтю. Думаю, Ульянов мог стать одним из соавторов фильма, а может быть, станет автором следующей картины о Москве и своим собственным полновесным словом поведает зрителям о своих впечатлениях о Москве, о днях работы XXV съезда партии, а их накопилось у него за те дни немало...

Я ранее озадачил читателя мудреным словосочетанием «звуковой коллаж». Что за этим скрывается? Звуковой ряд фильма, его ассоциативное совпадение с изобразительной структурой, своя немаловажная роль в поэтике этой эпической образности. Звук в фильме информативен, лиричен, эмоционален, страстен. Фрагменты знакомых мелодий — частушки Демьяна Бедного, военные марши, песни ожидания фронтовиков, песни из фильмов, которые мы десятки раз без устали слушали с экранов в кинотеатрах, — да здесь целый музыкальный мир, где хранятся ключи к нашим воспоминаниям. Гул мартена, лязг гусениц танков на военном параде, треньканье тихоходных старомосковских трамвайчиков по московским улицам, вселенский грохот боевых орудий, воркотня прохожих на улицах, смех — на экран врывается сама жизнь, с ее природной плотью, с ее социальными, историческими приметами, ее логикой и ее нормальностью.

Поэзия фильма есть поэзия материальная, вещная.

Есть ли у меня замечания? Есть: чувствуются под занавес фильма длинноты, есть уходы в «размытую» информацию (каждый четвертый врач в мире, почему-то отвлекается от «московской» тематики фильм, — советский). Но несколько васильков не мешают жниве быть доброй.

Отчеканен новый образ столицы, объяснение в любви состоялось.

Всемирное тяготение теперь не за небесами, а здесь, на земле. И центр притяжения — Москва.

И ты, Москва,— двери, широко раскрытые для всех добрых людей, которые прибывают в столицу с добрыми намерениями.

Много же у тебя высоких обязанностей, Москва!

Поклон тебе и доброго здоровья, ненаглядный город!

М. Швыдкой

Мир книги и мир фильма

«ЛЕГЕНДА О ТИЛЕ» (по мотивам романа Шарля де Костера). Фильм первый «Пепел Клааса». Фильм второй «Да здравствуют нищие»
Сценарий и постановка А. Алова и В. Наумова. Оператор В. Железняков. Художники А. Пархоменко и Е. Черняев. Композитор Н. Каретников. Звукооператор Р. Казарян. «Мосфильм», 1977.

«...Из все еще ходившей ходуном почвы возникли духи земли, из чащи леса — духи деревьев, из моря — духи воды... гномы, что сторожат подземные сокровища, горбатые, криволапые, мохнатые, кривляющиеся уроды; владыки камней; лесовики: этим рот и желудок заменяют узловатые корни... карлы с хвостами, как у ящериц, с жабьими головами, со светлячками на голове...

Были тут и феи цветов — цветущие, пышущие здоровьем девушки, нагие... крылатые юноши, оплодотворяющие землю... птицы души, милые ласточки... Мириады духов начали рассаживаться на громадных пауках, на жабах со слоновыми хоботами, на клубах змей, на крокодилах... Сильный поедал слабого и на глазах тучнел, доказывая этим, что смерть проистекает из Жизни, а Жизнь из Смерти...

Появились духи соков земли, приземистые крепыши, у которых бедра были, как гейдельбергские бочки, ляжки, как мюиды с вином... И вот духи соков земли наклонили свои чаши — разом все вдруг распустилось, зазеленело, зацвело... И они смеялись, шумели, пели, гонялись друг за дружкой по веткам деревьев, как белки, в воздухе — как птицы, самцы преследовали самок и исполняли под божьим небом священный завет природы...

— Слава Жизни! Слава вольному воздуху! Слава Силе! — воскликнул царь.

И все воскликнули за царем:

— Слава Силе! Слава Природе!

И Уленшпигель заключил Неле в объятия».

Так у Шарля де Костера.

«Христос проходит мимо Тиля и Неле. Тиль останавливают его. Тиль: «Господь мой милостивый. Я, маленький бедняк, рожденный на свет, как и всякий другой, жил, как мог, темно и нечисто, не зная ни добродетели, ни истины, не достойный милости ни человеческой, ни божеской. Вот я весь перед тобой». В кадре Христос крупным планом. Тиль (за кадром): «Смерть властвует над моей бедной родиной. Господи, спаси мою землю. Кровью своей я заплачу за это». Христос: «Ты лежишь на полу, и тебе кажется, что ты спишь. Открой глаза. Встань и иди»... Тиль (за кадром): «Куда же ты, господи?» Христос: «Не называй меня так, ибо откуда тебе знать, кто я. Я просто путник, путник, путник на дороге».

Так у А. Алова и В. Наумова.

Я сталкиваю эти эпизоды — один из романа, другой из фильма, — разумеется, не для того, чтобы стилистическими красотами подлинника (перевод Н. Любимова) подчеркнуть грубоватую информативность монтажных листов. Мне было важно сразу указать на различие — сюжетное и стилевое — кульминаций романа и фильма (а процитированы именно кульминационные эпизоды). Это различие само по себе уже многое проясняет в концепции фильма.

Легенду о вечно молодом Тиле Уленшпигеле и вечно юной прекрасной Неле, которые родились для того, чтобы освободить свою страдающую родину, Фландрию, от жестокой ти-

рании испанских королей, и остались в мире навечно, до тех пор, пока существуют зло, насилие, ханжество, подлость, фанатизм, — авторы картины пытались воссоздать в манере сложной и философской, связанной с романом Костера и одновременно далекой от него. На этом трудном пути их ждали лавры и тернии. Пожалуй, русские интерпретаторы бельгийской книги были не слишком обременены интерпретаторскими канонами, коренящимися в недрах нашей национальной культуры. Тиля читают, Тиля знают, Тиля любят, но вряд ли можно затеять дискуссию о том, каков «русский Тиль», — хотя мы можем говорить об отечественной традиции Гамлета, Лира, Дон Жуана. Понятие «мой Тиль», пожалуй что, показалось бы слишком резким для нашего слуха. И потому авторы фильма были свободны в выборе пути.

Впрочем, художественная практика последних лет наводит на мысль о том, что и у нас рождается традиция «отечественного Тиля», какой разноречивой ни предстает она в фильме А. Алова и В. Наумова и в спектакле М. Захарова по пьесе Г. Горина. Недаром эти произведения появились не с таким уж большим разрывом во времени. Новую вспышку интереса к роману Костера, к которому уже не раз обращались кинематографисты разных стран, сегодня можно объяснить тем, что в нем живет на редкость свободное, чуждое регламентации отношение к реальности. Как и гениальные романы Возрождения, он привлекает своей приобщенностью к великому круговороту бытия, духом свободы и игры. Его герои утверждают активное, независимое и глубоко личностное поведение человека в мире. В них живо ощущение нескончаемости рода людского — это дарит им высокое и веселое бесстрашие. Менялись формы инквизиции, методы борьбы с «ведьмами», разные обличья принимали ханжество и подлость — для авторов кинематографических и театральных версий важнее всего было показать величие смеющегося над уродствами мира человека, который отважно и гордо стремится к утверждению гуманности, справедливости, счастья на земле. Именно в этом и заключается современность романа. К тому же в нем живет дух занимательного и дерзкого приключения, столь привлекательный для самой широкой зрительской аудитории. А потому не случайно, что фильм Алова и Наумова пользовался популярностью у зрителя, о чем можно судить и по анкете, проведенной «Комсомольской правдой», и по результатам ежегодного зрительского конкурса «Советского экрана».

Любая экранизация провоцирует рецензента на сравнение литературного первоисточника с его кинематографической версией. Искус всегда велик, даже у тех критиков (а я принадлежу к их числу), которые уверены, что нет ничего более неплодотворного, чем обвинение интерпретаторов — в театре или кинематографе — в том, что они не соблюдают верность оригиналу. В конце концов, наивно полагать, что режиссер, каким бы покладистым он ни был, хочет «умереть» в литературном тексте — вне зависимости от величия и классичности самого текста. Постановщик обращается к тому или иному классическому произведению для того, чтобы рассказать свою (непременно свою!) версию этого произведения, поделиться своими мыслями о нем, раскрыть круг своих ассоциаций: только в таком личностном претворении литературы и может родиться по-настоящему современный фильм и спектакль. Я ни в коей мере не хочу защищать субъективистский произвол режиссуры в отношении к классике — отечественной и зарубежной. Просто хочу напомнить, что во всякой экранизации классики современность вольно или невольно сопрягается со временем создания романа или пьесы, временные вехи — с вечностью. И индивидуальное, сиюминутное отношение к тексту имманентно присуще всякой экранизации, как бы ни была она традиционна. Не будь его, этого отношения, современные интерпретации классики были бы просто не нужны, да и невозможны.

Мне потребовалось напомнить все эти достаточно известные истины, чтобы не быть заподозренным в том, что я процитировал Шарля де Костера, желая хоть как-то скомпрометировать экранный вариант романного текста. Я процитировал ключевые, как мне кажется, эпизоды книги и картины для того, чтобы их видимые различия помогли лучше понять замы-

«Тиль Уленшпигель». Сооткин — Л. Малеванная, Клаас — М. Ульянов

сел режиссеров, выявить законы, ими над собой поставленные, и далее судить их только по этим законам.

Дело в том, что эпизод весеннего шабаша духов земли в романе и сцена встречи Тиля с Христом в фильме играют по существу одинаковую сюжетно-организующую роль, несмотря на их, казалось бы, полное текстуальное несовпадение. В этих сценах Тиль приобщается к некоему истинному знанию о мире, утверждается в своем высшем предназначении. Композиционно эти эпизоды расположены в структуре романа и фильма почти одинаково. Само их место в художественной ткани произведений указывает на их значительность. А кроме того, и автор романа, и авторы фильма обособливают их стилево, как бы выводя за рамки общего повествования. При этом Костер, отдавая дань романтической философии, выражает дух книги через гротесковую вакханалию земных сил. Авторы картины, напротив, стремятся придать карнавальной стихии романа назидательно-дидактическое значение.

Ромен Роллан был прав, говоря, что многие исследователи «Легенды о Тиле...» заблуждались, разукрашивая произведение Костера «раблезианскими флагами». Всеобъемлющий смех Рабле достаточно далек бельгийскому романтику, заключившему в фарсовую оболочку горечь, гнев, бешеные страсти своих героев.

Уленшпигель — не Пантагрюэль, Ламме — не Панург. Длиннющая эпопея Костера — дитя романтического XIX века, как бы ни сравнивали ее с великими ренессансными прообразами. В ней живет драматизм своего времени, но выражается он в своеобразной ностальгии по героическому, по живительному возрожденческому хаосу, который уже невозможен в скучновато-рассудочной реальности XIX столетия. Но при том, что Костер и не мог создать памятника народной смеховой культуры (он и не стремился к этому), он создал удивительно свободную по духу книгу. Дух свободы — ее содержательный и формальный принцип, тем более мощный и сладостный, чем острее воссоздано в романе ощущение несвободы, в которой томятся герои. Пантеистическая раскованность этой эпопеи — ее неумирающее достоинство. Она словно бы и не может уложиться в форму, продолжаясь бесконечно, как вечная жизнь Неле и Уленшпигеля. Конечно, строгий критик найдет и в книге Костера немало стилизаторских приемов, некоторые сцены (и в частности, та, что фрагментарно процитирована вначале) могут показаться искусственными сегодняшнему читателю. Но авторское стремление передать свободно становящееся, непрерывно бурлящее движение жизни, сметающей с лица земли ханжество и насилие, беззаконие и подлость, злобу и фанатизм, вдохнуло в этот роман живительный карнавальный воздух, разрушающий всякую иерархичность. Однако карнавальность у Костера — не миросозерцание, а художественный принцип письма. И он следовал ему неукоснительно.

Свою «совино-зеркальную» мудрость Уленшпигель (ul — сова, spiegel — зеркало), герой Костера, обретает на шабаше весенних духов, на пасхе соков земли, Уленшпигель из фильма — на скалистой дороге, встретившись с Христом (точности ради следует отметить, что рядом с Христом есть еще Сатана и горбун, но они не играют сколько-нибудь значительной роли). Для автора романа духи земли, разыгрывающие «неклассический» вариант Вальпургиевой ночи, суть духи освобождения, разрушающие философскую упорядоченность католического мироздания, где все добродетели разложены по полочкам. Для авторов фильма Христос, напротив, — символ суммарной простонародной мудрости, призванной внести гармонию в мятущуюся душу Уленшпигеля.

Тиль первой половины киноэпопеи, как и эпопеи прозаической, следуя лишь своему природному инстинкту, дерзкими и уморительными поступками стремится установить вокруг себя нравственный порядок. Ибо душа его требует справедливости. Он весело дурачит приора (Е. Евстигнеев), обжору и пьяницу, заставив того подменить фигуру святого во время торжественной процессии и поставив на ее место придурковатого служку, который начинает чесаться в самый патетический момент, так как Тиль подсыпал ему специального «чесального» порошка. Тиль дурачит монахов и религиозных фанатиков, потешается даже над самим Карлом V (И. Смоктуновский), приговорившим незадачливого трубача Тиля к повешению. Тиль может спастись от смерти, лишь попросив у всемогущего монарха то, чего тот не сможет сделать. И Тиль просит, чтобы император при всем честном народе поцеловал его пониже спины. Шутка дарит ему жизнь. А точнее, в первой половине романа шутка, комическая стихия — равна жизни. И Тиль в ней — беззаботный фарсер. Лишь после кульминационного момента приобщения к высшей истине (так по-разному воплощенной в фильме и романе) он становится рыцарем идеи и цели, героем пистистски одухотворенным, героико-романтическим шутом. Именно потому так важны процитированные вначале эпизоды. И именно потому огорчает, что Лембит Ульфсак не сумел (или не захотел?) передать трансформацию своего героя, — его Тиль так и остался тем веселым и в то же время замкнутым в себе парнем, который не меняется внутренне на протяжении всего фильма.

Сцену с Христом Ульфсак играет графически точно, умело · вписываясь в художественную ткань эпизода. Но встреченный на дороге Христос-путник, к которому Тиль приближается, словно сомнамбула, не в силах отвести взора от зыбкой мощи и лучистой туманности его библейских глаз, не преображает нашего героя. Христос лишь благословляет его образ действий

и образ жизни, уже сложившийся до этой патетически снятой встречи. Впрочем, судя по всему, авторы фильма и не стремились к открытиям новых смыслов, их увлекла игра с категориями вечными, принятыми как знакомые и общеизвестные.

Костер-романтик противопоставлял позитивистским ценностям XIX века некую стилизацию под возрожденческий паитеизм, пиетистски прославляя мудрость, разлитую во вселенной, одухотворяющую каждое живое существо. Но авторов сценария, видимо, не привлекла задача воссоздать такое мировосприятие средствами кинематографа. Они предпочли общеупотребительный символ драматичной духовности — фигуру Христа, умирающего и воскресшего. Он стал неким эквивалентом вечного умирания и воскрешения природы, которую и славят пантеисты. Но символом, в данном конкретном случае, условным, как бы взятым напрокат из богатых арсеналов мировой культуры. Золотистая, сновидчески ослепительная колористическая гамма подчеркивает значительность происходящего, как бы совмещая библейское время со временем «Тиля», историческим временем романа Костера. В контексте фильма это лишь некий знак, лишенный, на мой взгляд, подлинной значительности и глубины. Он чужд «Тилю» по природе своей, особенно если учесть то обстоятельство, что именем Христа во Фландрии оправдывала свои деяния испанская инквизиция. Тиль же — «ученик дьявола», хохочущий

«Тиль Уленшпигель». Ламме — Е. Леонов, Тиль Уленшпигель — Л. Ульфсак

над всяким порядком, направленным против человека и человечности.

Однако хотя изобразительность здесь явно превалирует над выразительностью, в такой интерпретации есть и свой резон.

Хаосу становления режиссеры стремились придать некую высшую логику, зримо и определенно выразив то, что растворено в художественной ткани романа, на первый взгляд совершенно свободной, никак не стесненной формально.

Именно это тяготение к упорядоченности целого, к логизированию, отчетливо выраженное в фильме, и отличает его в первую очередь от романа Костера. Это различие кажется нам настолько важным, что мы оставим в покое книгу одного из зачинателей бельгийской литературы и целиком сосредоточим свое внимание на кинематографической эпопее.

...Шестеро слепцов, одетых в живописную рвань, с сумами на плечах, судорожно цепляясь друг за друга, выстукивают палками дорогу, оскаленными ртами жадно глотают воздух... Стремительно несущееся с заснеженного склона колесо от телеги... Странник в новозаветном рубище с библейской бородой и отрешенным взором... Королевский ярмарочный мудрец с флейтой и в шутовском наряде... Два мальчика и девочка, лет десяти, улыбающиеся... Узнаешь угловато-напряженные, амбивалентные фигуры с картины Питера Брейгеля «Битва Масленицы с Великим Постом». Это полотно — целиком или разъятое на фрагменты — как бы оживает в фильме, становясь и его стилистическим камертоном и знаком времени одновременно.

Авторы фильма тщательно воспроизводят живописный оригинал. Слепцы движутся по жухло-желтой траве, покрытой серым снегом, перемешанным с грязным песком... Их сразу фиксируешь как знак эпохи, как историческую метку и поражаешься изобразительному сходству со знаменитым полотном. Но, как известно, в отличие от живописи кинематограф — искусство пространственно-временное. И ожившие брейгелевские слепцы, которых камера приблизила к нам и позволила оценить их натуральность, начинают разыгрывать символический сюжет, подсказанный художником: они падают в яму, жестоко и неторопливо дерутся меж собой и, жалкие, потрепанные, вновь образуют свою унылую цепочку, чтобы продолжать свой безрадостный путь... Метафора ясна. Но уже в этом первом эпизоде картины изобразительное решение вступило в известное противоречие с выразительным. Брейгелевская пластика, необычайно динамичная в живописной статике, при подмене ее кинематографической действенностью как бы утрачивает свое обаяние, экспрессивность. Жесты оживших на экране персонажей кажутся то не слишком подлинными, то недостаточно стилизованными... Безусловная фактура актера отталкивается от художнически условной фактуры брейгелевских персонажей.

И тем не менее, думается, авторы фильма в конечном счете добились воплощения своих замыслов.

Знаки-символы, которые обозначают и формируют время-пространство фильма, постоянны и определенны. Они распределяются почти равномерно по всей протяженности ленты, хотя во втором фильме активность символики уступает место приключенческой действенности (впрочем, в финале авторы восстанавливают «статус-кво»).

Событийный ряд «Легенды об Уленшпигеле и Ламме Гудзаке, об их доблестных, забавных и достославных деяниях во Фландрии и других краях» режиссеры вписывают в изысканно стилизованный пластический мир, созданный развернутыми образами-метафорами. Как бы не доверяя естественной поэтичности простодушного литературного сюжета в его непосредственном, прямом изложении, сюжета на первый взгляд бесхитростно-провинциального, но содержащего и патетику, и драматизм, и психологизм под обличьем традиционного фарса, режиссура позаботилась о том, чтобы впрямую, зрительно указать на его философскую значительность.

Настойчивое повторение пластических образов превращения цветущего луга в засыпанное серым снегом поле, долгое любование лицами молодых героев сквозь ветви распустившихся деревьев и кустов боярышника, зеркала, удваивающие фигуры, рождающие миражи, и т. д. —

эти и подобные изобразительные эффекты составляют тщательно разработанный зрительный ряд, на который создатели справедливо возлагали особые надежды. Поэтому-то они и не боятся длинных планов, замкнутости, верно рассудив, что в созданном ими контексте значим каждый метр отснятой пленки. Повторяемость, полагают они, должна создать ощущение устойчивости.

Этого авторы фильма достигли. Но в отличие от разомкнутого пространства книги пространство фильма замкнуто. И причина этого — именно в знаковой повторяемости, в смысловой перегруженности каждого пластического образа. Между тем вся образная система картины, со своей видимой многозначностью, достаточно проста. Более того — традиционна. Как Христос, встретившийся на дороге герою фильма.

Один из феноменов постановки А. Алова и В. Наумова состоит в том, что при всей ее пластической изысканности, изощренности даже, она телевизионно доступна, отнюдь не затруднена для восприятия. Символы расшифровываются быстро. Извлеченные из необъятных просторов брейгелевской картины, они утратили свою многомерность. В размеренном пространстве фильма они значат только то, что должны обозначать по замыслу авторов, — не меньше, но и не больше: историческую слепоту народа Фландрии и его вождей, влекущих народ к пропасти; Тиля, сорвавшегося с насиженных мест и покатившего колесом по своей измученной и израненной стране; вечный круговорот природы.

Что же, ясно читаемый символ, вступающий в спрямленно-линейные связи с фабулой картины, с образами персонажей, удобен: он не требует большого экранного времени. Да он и не выдержит испытания длительностью при всей эффективности подачи, которой мастерски владеют создатели картины. Именно поэтому кажется, что фильм растянут, не всегда осмыслены его темпо-ритмы, а протяженность каждого отдельного куска не выверена масштабами целой картины. В особенности это делается заметным там, где изощренная медлительность кинематографических аллегорий дается в стыке с реальными эпизодами, иные из которых кажутся скомканными. Авторов фильма не упрекнешь в том, что они не умеют связать метафорический пласт с пластом житейским. Наоборот, знаки-символы всюду как будто бы извлечены у них из реальности. Но пластическая весомость, живописность метафоры часто настолько самоценна, что собственно событийный, житейский план сюжета в общей структуре фильма столь же часто отступает на второй план.

Порой кажется, что некоторые персонажи этого житейского ряда необходимы лишь для того, чтобы исполнить свою символическую функцию в фильме — и уйти в небытие. Даже в описании «святого семейства» угольщика Клааса авторы картины сдержанны и скупы. Первоклассные артисты М. Ульянов и Л. Малеванная стремятся хотя бы за короткое экранное время наполнить жизнь своих героев емкими подробностями человеческого бытия. Но и азартная театральность Ульянова, и стилизованная сдержанность Малеванной не увлекают создателей картины. Для них все это лишь подготовка к кульминационным эпизодам жизни Сооткин и Клааса: пытке матери Тиля и сожжению его отца. Режиссеры сознательно выбирают выразительность знака, символа, пренебрегая (быть может, и бессознательно) — во всяком случае в развитии темы Сооткин и Клааса — силой и значительностью одухотворенного и поэтического движения самой жизни.

А. Алов и В. Наумов не раз говорили о том, что, экранизируя роман Костера, они попали в плен к Питеру Брейгелю, и плен этот казался им сладостным. Действительно, гротескные и в то же время эпические видения «мужицкого» живописца стали тем магическим хрусталиком, сквозь который режиссеры взглянули на эпоху Нидерландской революции, волшебным экраном, на который они спроецировали многокрасочные события легенды о Тиле. Универсальный, бесконечный мир полотен Брейгеля с характерной для него одновременностью всех происходящих на едином полотне событий, сиюминутностью всех жизненных циклов, нескончаемых переходов и перетеканий мировых процессов в кинематографической ленте получил конечную временную длительность. Мифологическое время Брейгеля, рождаемое внутренней

бесконечностью пространственной композиции, обернулось временем субъективным, временем восприятия, конечным и неизбежно фрагментарным. Словно брейгелевское полотно расчленили на отдельные эпизоды и показали их во временной последовательности (подобная организация материала, кстати, подсказана и композиционным построением романа Костера).

Понимая, что подобный метод показа может нарушить целостность, авторы умно и со вкусом скрепили эпизоды-фрагменты постоянными образами-символами. Но фрагмент, законченный, почти самоценный, ставший своеобразной структурной единицей этой работы, живет по своим законам. Непосредственный мир художника, перенесенный подобным образом на кинопленку, требовал иной проработки, иной меры реального. И потому, стремясь сохранить на уровне целого «большой стиль» брейгелевских полотен, авторы, следуя как кинематографической логике, так и логике литературного материала, используют еще и стилистику «малых голландцев», и приемы испанской возрожденческой живописи. Утварь, костюмы, архитектура в фильме всегда добротны и основательны, тщательно отобраны, почти этнографичны. Словно живописцы XVI—XVII веков, авторы фильма откровенно наслаждаются тем, что могут передать и белизну атласа, и ярко-кровавый цвет рубина, и нежную розоватость женской шеи, и презрительно-капризную складку губ монарха. Колористическая и композиционная безупречность кадров, поставленных с покоряющей тщательностью и точным ощущением стиля, выдают не только близкое знакомство режиссеров с полотнами старинных мастеров, но и их постоянное стремление передать на языке кинематографа самую плоть исчезнувшей давным-давно жизни во всех ее подробностях, колоритных деталях, могучей и самобытной живописности.

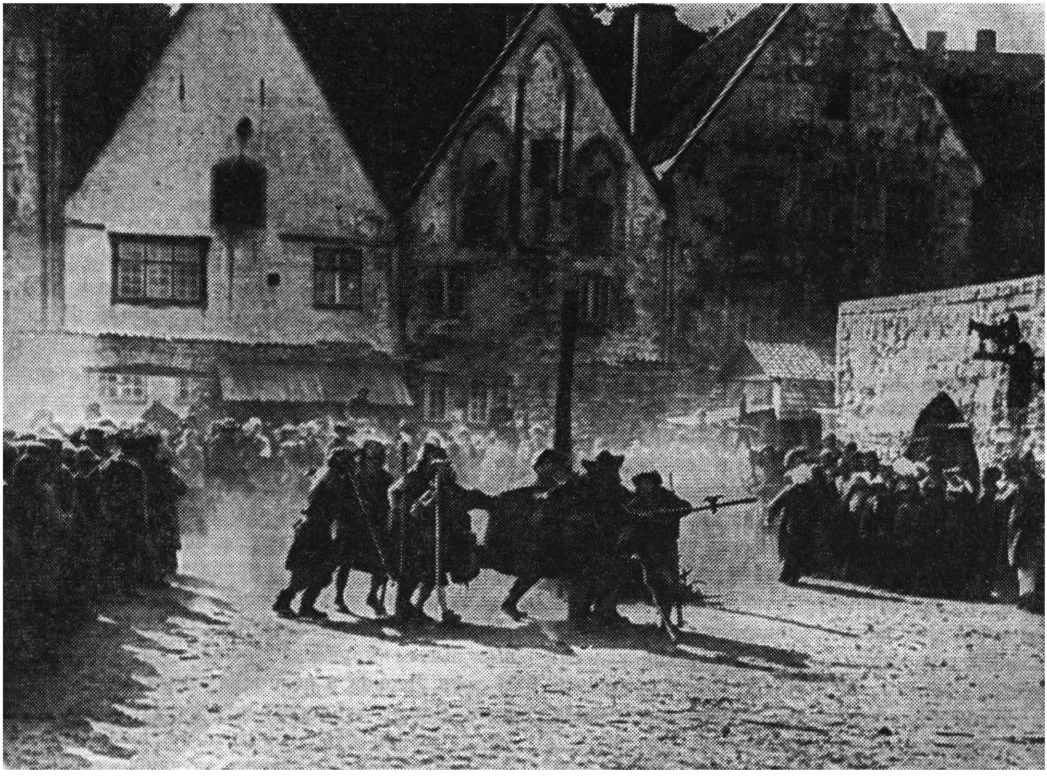
Изобразительные пласты картины порой почти контрастны, но они существуют в согласии, лишь подчеркивая — на уровне резких стилевых стыков — целостность общей изобразительной концепции. Пластика каждого эпизода у Алова и Наумова не просто сопрягается с метафорическим сюжетом картины, а подчиняется ему, живет как бы и по своим и по его законам. Но, подкупая достоверностью, фильм лишен той щемящей непосредственности, того наивного и простодушного доверия к быту, которые одухотворяют старинные работы. Там идейные — библейские и евангельские — мотивы проецировались на быт, снижались до быта и одухотворяли его. Здесь быт постоянно как бы подтягивается до притчеобразного уровня, его демонстративно идеологизируют и эстетически оформляют, что навязывает привольному течению жизни подчеркнуто условный характер. Оттого-то так театрально картинны многие эпизоды-мизансцены и лишены естественной непосредственности некоторые актерские работы. Каждое действие, каждый поступок героев выдерживает двойную нагрузку: он реален и сверхреален одновременно. При этом в игре артистов вовсе нет ощущения ряжености, которая нередко так удручает в исторических лентах. Им удобно в платьях XVI века — кому в дворянских камзолах, кому в суконной одежде простолюдинов. Они привычно соразмеряют себя с объемами жилищ и тяжестью утвари, с кривыми, тесными улочками средневекового города и привольем зеленых лугов. Кажется, что все герои картины представляют в своем стройном ансамбле иллюстрацию к современным культурологическим концепциям, открывающим мир позднего средневековья и Высокого Возрождения на уровне спонтанного вживания в него. Нам словно бы демонстрируют ритуал средневековой жизни, не вычленяя его из приволья ушедшей, но все-таки некогда реальной действительности, рассматривая его живописно-логическую запечатленность — последовательно и упорно — все в той же брейгелевской пластике.

Система знаков-символов, определяющих движения сюжета фильма, диктует свои условия и персонажам. Каждый персонаж этой густонаселенной картины так или иначе соотносится с этой системой, вписываясь в нее или из нее выламываясь. Уленшпигель Лембита Ульфсака и Неле Натальи Белохвостиковой, пожалуй, точнее других выражают свои «чистые значения». Они ведут свои партии как бы монологически, не слишком завися от своих партнеров и не ставя перед собой задачи ввести нас в

свой внутренний мир. Они избегают непосредственных общений, существуя сосредоточенно и отъединенно от мира, в который их погрузила воля авторов картины. Символы свободы, красоты, раскрепощенности духа и игры — они чересчур благовоспитанны, что ли. И если Неле и по сюжету не попадает в сомнительные ситуации, то Тиль Лембита Ульфсака сохраняет сдержанность и благопристойность романтического героя и на ярмарке, где он крутит сальто, и в притоне, где он гуляет с девками, и в бою, где он артистично и неторопливо побивает своих врагов. Молодые исполнители не отягощают образы своих героев ни бытовыми подробностями, ни спонтанным внутренним драматизмом, при том, что им приходится действовать и в достоверно житейском и в метафорическом пластах картины.

Подобное — двухплановое — существование определено авторами фильма и для других главных персонажей. Исключения сделаны лишь для фигур откровенно второстепенных, проходных, призванных «создавать фон». Этим уготована низменная проза жизни, взятая к тому же в фарсовом преломлении. Все остальные должны были выразить стилевую двойственность фильма в самой манере актерского исполнения — подробно достоверной и символически-знаковой, всамделишно бытовой и брейгелевски условной одновременно. Артисты должны были — ни много ни мало — разыграть сюжет, корнями своими уходящий в ис-

«Тиль Уленшпигель»



торию «святого семейства» (так определил семью Клааса Ромен Роллан), и в то же время обыкновенную житейскую историю, какие тысячами разыгрывались в грозную эпоху Нидерландской революции. Здесь мало оставаться в абстрактном кругу чистых значений и явно недостаточно уверенно обжить лишь бытовой ряд. Откровенная фарсовость Е. Евстигнеева, который предстает в обличье вечно жрущего и пьющего приора, тут столь же неплодотворна, сколь и аскетичная бестелесность некоторых героев «высокого ряда». Пожалуй, лишь И. Смоктуновскому (Карл V) удалось найти ту меру достоверности и условности, к которой пытались привести всех артистов режиссеры картины. Зловещая фигура монарха обеих Испаний тщательно проработана психологически и характерно, но проработанность эта отнюдь не самоценна — она форма существования многослойной художественной мысли. Смоктуновский играет распад человека, по-своему сложного, иезуитски хитроумного, властного, порой даже обаятельного и бесконечно равнодушного. Филипп, его сын, — просто садист-недоумок, Карл — натура по природе одаренная и развращенная абсолютной властью. Смоктуновский не боится бытовых интонаций и жестов, поскольку знает, что они лишь подчеркнут мрачную значительность его героя, своеобразный символ соединения таланта и злодейства. Поэтому он и выигрывает рядом с В. Дворжецким (Филипп II), которого режиссура мастерски заковала в броню веласкесовских поз, лишив каких бы то ни было иных забот, кроме стилизаторских.

Так или иначе, но общую тональность картины прежде всего определяла привязанность к живописному, пластическому миру. Стилизация — умная, тонкая, мастерская, к которой, в конечном счете, пришли авторы фильма, обусловила все его компоненты. И актерскую игру в том числе. Там, где артисты приняли условия игры, они вполне вписались в изобразительный ряд картины; если же такие условия стесняли кого-то, то в этих случаях исполнители словно бы обращались к режиссерам фильма с той самой знаменательной репликой, с какой Варламов—Сганарель раззадоривал Мейерхольда: «Ну, стилизуй меня...» Впрочем, в этом смысле все исполнители достаточно точно выполняют режиссерские задания: их пластика, повадки вполне соответствуют их живописным прототипам. Вот, к примеру, М. Ульянов — Клаас: скуластый, крепкий, с чуть «вывороченной» брейгелевской пластикой, отточенной, но растворяющейся в сочной жизнерадостности, театральной энергичности исполнительской манеры артиста... Или Е. Леонов— Ламме, весело-грустный «пузан» необъятных размеров, «великое чрево жизни», уютно обживающий любые аллегорические ситуации, привносящий на экран многозначность реальной жизни взамен многозначности продуманного и изящного символа. Обоим артистам чужда метафизическая отрешенность от бытовых подробностей, которые в их подаче ни в коей мере не измельчают характеры, а, наоборот, придают им свойства, выводящие героев за стилизаторские рамки. И знаменательно, что в холодновато-изощренной партитуре фильма по-настоящему трогают как раз найденные ими человеческие подробности, знакомые и обыденные, но обжигающие эмоциональной непосредственностью, своей откровенно житейской патетикой. Так же, как разрушает рассудочность режиссерской концепции и тот эпизод, когда Неле, задыхаясь, катит перед собой тюремную тележку, в которой сидит обезумевшая от боли Катлина (А. Демидова), — длинный план-проезд, экспрессивный и будоражащий. И сцена прощания Ламме с Тилем и Неле воздействует не изяществом стилевой перебивки, когда молодой Ламме бежит по-осеннему лесу, а тем, как Леонов срывающимся, хрипловато-отрывистым голосом произносит довольно обычные для такого случая слова, наполняя их щемящей и горькой мудростью прощания: «...Прости меня, мой верный друг и брат Тиль. Прости, если я когда-нибудь смалодушничал, струсил, слишком много ел, храпел во сне, тосковал. Прости, что я постарел, стал толстым, сварливым лысым стариком. Прощай. Прощай, Неле». И хотя Леонов в целом не открыл для себя в роли Ламме каких-то новых путей, а просто мудро использовал накопленное прежде, эта и некоторые другие сцены, звучащие столь же

«Тиль Уленшпигель».
Неле — Н. Белохвостикова,
Тиль Уленшпигель — Л. Ульфсак

человечно и просто, делают созданный им образ понятным и близким зрителю.

Подобные эмоциональные пики, прорывающие изысканную ткань фильма, возможно, содержались еще в замысле. Но они, к сожалению, не сложились в целое, в режиссерский принцип. И житейской эмоциональности как принципиальной исполнительской краски все-таки недостает и Л. Малеванной (Сооткин) и А. Демидовой (Катлина): режиссура поместила их в такой пластический контекст, где житейские оттенки попросту невозможны — они могут только разрушить и правила игры, и эстетический круг, по-своему мастерски очерченный режиссурой.

Этот круг, подчеркну еще раз, по-своему прекрасен, в нем несомненно есть своя притягательность, своя магия. Право художников на такое прочтение книги Шарля де Костера неоспоримо. Это, видимо, и даровало им необходимую уверенность в верности избранного пути. И, в конечном счете, определило и достоинства и издержки картины.

«...Затем он посмотрел вокруг; крестьянин и псаломщик, побросав лопату, свечи и зонтик, улепетнули вслед за священником, а бургомистр и старшины, заткнув от страха уши, охали, лежа на траве.

Уленшпигель подошел и встряхнул их.

— Никому не удастся похоронить Уленшпигеля, дух нашей матери-Фландрии, и Неле, сердце ее! — сказал он. — Фландрия тоже мо-

жет успуть, но умереть она никогда не умрет! Пойдем, Неле!

И он ушел с Неле, распевая десятую свою песенку, но когда он спел последнюю — этого не знает никто».

Так у Костера.

«Тиль: «Не забыл, что я бессмертный, скользкая жаба! Беги, пока не умер от страха!» Белые пески. Бегут дети — Тиль, Неле и Ламме, за ними бежит собака Тиля. Идут взрослые Тиль и Неле. Мимо них пробегают дети — Тиль, Неле, Ламме. Тиль окликает их: «Смотри! Эй!» Неле: «Мне кажется, я их где-то видела раньше». Тиль: «И мне. Никак не могу вспомнить». Стоят и смотрят дети — Тиль, Неле, Ламме. Взрослые Тиль и Неле смеются. Тиль подмаргивает. Тиль-мальчик зовет Тиля и Неле. Дети, взрослые Тиль и Неле играют в чехарду. Тиль-мальчик: «Ну, что стоите? Быстрей! Быстрей!» Тиль, Неле и дети смеются. Тиль-мальчик: «Эй!»

Бегут Тиль, Неле и дети, кружатся, прыгают. Взрослый Тиль берет на руки Неле-девочку. В воде у дороги лежит колесо. Тиль насвистывает. Уходят дети. Собака Тиля бежит от детей к взрослым, обгоняет их. Уходят Тиль и Неле. Тиль насвистывает...»

Так у Алова и Наумова.

В разнице — смысловой, интонационной — между процитированными финалами романа и фильма обнаруживаются существенные различия в мироощущении этих двух произведений, по-своему, но и по-разному законченных, по-своему, но и по-разному открытых для современного читателя и зрителя.

Ромен Роллан сказал о «Тиле Уленшпигеле», что в нем — «вся яркость света и вся густота тени». В этой связи об экранизации «Тиля» можно сказать, что «яркости света», радостного и лукавого простодушия, таящего в себе житейскую мудрость, открывающего жизнь в ее гармонической красоте и неприхотливой естественности, в ней меньше, чем в романе. Но зато в экранизации выдвинута и очень умело разработана своя система соотношений тени и света, своя концепция соотнесенности жизни и стилизации, искусства и спонтанного ощущения реальности. Видимо, авторы, пойдя по линии символико-аллегорической, по линии усложненной условности, замкнули пространство картины, тем самым лишив ее той свободы и той безудержной радости бытия, которую несет в себе роман Шарля де Костера. Что же, они этого хотели, и судить их работу надо по тем эстетическим законам, какие они осознанно и уверенно для себя сформулировали.

А. Плахов

В разреженном пространстве

«КОМИССИЯ ПО РАССЛЕДОВАНИЮ»
Сценарий П. Попогребского. Постановка В. Бортко. Оператор В. Иванов. Художник В. Амельченков. Композитор В. Успенский. Звукооператор Г. Беленький «Ленфильм», 1978.

Сценарий П. Попогребского первоначально назывался поэтично — «Стою над снегами». События разворачивались на одной из атомных электростанций, сам обобщенный образ которой концентрировал в себе представление о высокой миссии современной науки, возвышался над сферой всего второстепенного и случайного, «как огромный корабль, плывущий по заснеженным северным лесам». Правда, в художественном пространстве сценария были важны и другие, смонтированные с основным действием эпизоды, повествующие о пребывании в столице заморских гостей, торговых партнеров по закупке атомного реактора. Но значимость этих эпизодов была не самостоятельна. Выставочные, рекламные красоты, представшие взорам досужих туристов,— сусальное золото куполов, стилизованные под старину рестораны, оперные половецкие пляски иронически оттеняли будничную подлинность и глубинный драматизм жизни, протекавшей под сенью АЭС, где представительная комиссия из двенадцати человек билась над выяснением причин аварии.

В фильме молодого режиссера В. Бортко «Комиссия по расследованию» нет величественного силуэта станции (есть вполне прозаическое невысокое здание); отсутствует также зрелищная программа культурных мероприятий для иностранцев. И бог с ней, что отсутствует: неизвестно, во что бы вылились на широком экране пресловутые красоты и не оказались ли бы мы, зрители, в роли тех же досужих туристов.

Вообще-то критику не стоит начинать с того, чего в фильме нет. Но в данном случае это отсутствие само по себе содержательно, принципиально. В свое время считалось не просто хорошим тоном, но спецификой и обязательством кинематографа максимально расширять пространство действия, включая его в хаотичный и ненормированный «поток жизни». Иногда в результате нагромождения необязательных деталей и само действие как-то терялось; тогда говорили о новой, бессюжетной драматургии. Но даже когда старый добрый сюжет оставался неприкосновенным, полагалось желательным «разбавить» его — то ли документальной заставкой, то ли лирическими отступлениями, то ли, на худой конец, откровенно видовыми кадрами. На то оно и кино, чтобы быть раскованным и естественным, натурным и зрелищным. А если случалось, что экранизировалась театральная пьеса, изыскивалась любая возможность, чтобы перенести ее бытовой фон из сценической декорации на пленэр.

Но вот в кинематографе стали все чаще появляться произведения, авторы которых либо утратили интерес к подробной разработке фона, либо стремились этот фон максимально локализовать. Стали популярными долгие крупные планы, внешне статичные мизансцены, неторопливый монтаж. Некоторые связывают его с влиянием телевидения, другие усматривают в нем интерпретацию на новом уровне театральных традиций. Как бы то ни было, практика свидетельствует, что немало создаваемых сегодня картин ориентированы на «единое действо» или, по крайней мере, включают целые такие куски.

Примеров тому в нашем кино накопилось немало, и самый, пожалуй, замечательный из них «Премия», за последние годы наиболее острый, актуальный, дискуссионный, полемичный фильм на темы «личность и производство», «НТР и критерии нравственности». Волнующие всех общие моральные проблемы (и в то же время вполне конкретные производственно-хозяйственные вопросы) удалось поставить в картине-диспуте, практически не выходящей за рамки «протокола одного заседания», обычного заседания парткома стройки, зафиксированного не на бумаге, а на пленке.

Разумеется, не все фильмы производственной темы следуют намеченному в «Премии» принципу; во многих мы встречаемся с подробно разработанной, документированной средой действия, которой все чаще становятся реальные заводские цехи и научные лаборатории. И все же подлинную современность, художественную целенаправленность произведение обретает благодаря не столько внешней достоверности обстановки, сколько глубинной достоверности проблематики, неравнодушной позиции создателей, их страстной заинтересованности в существе вынесенного на экран спора, конфликта. Именно это выделило «Премию» из ряда сходных по тематике картин, появившихся до и после нее, как выделило в свое время роммовские «9 дней одного года» или райзмановский «Твой современник».

Научно-техническая революция выплеснула на поверхность, сделала зримыми и ввела в практический обиход целый ряд острых проблем, ранее носивших порой отвлеченно-моральный характер. И прежде всего вопрос об ответственности каждого — будь то ученый, директор предприятия или рабочий — за последствия своих поступков, принятых решений. В мире могучей развивающейся техники, служащей целям общественного прогресса, все мы оказались связаны столь тонкой, нерасторжимой связью, что даже незначительное ее нарушение в одном из звеньев грозит обернуться серьезным прорывом в другом. Этот вопрос требует исследования на конкретных примерах, в том числе — на экстремальных ситуациях, которые моделирует сама жизнь и которые искусство «очищает» от привходящих

обстоятельств. Возможно, поэтому найденная в кинематографе концентрированная форма картины-диспута, картины-обсуждения оказалась органичной именно для «энтээровской» проблематики. Возможно, потому к ней, к этой форме, обратился в своем сценарии и П. Попогребский. Речь не идет о драматургической крайности, когда в целях «чистого» эксперимента действие от начала до конца замыкается в единственное помещение. И все же, если исключить оставшуюся вне картины «зарубежную линию», выходы из кабинета заседаний комиссии в близлежащее пространство заснеженного городка немногочисленны и, так сказать, нефункциональны.

Конечно, окрашенные юмором эпизоды в спецгостинице — двухэтажном коттедже, куда едва вмещаются прибывшие члены комиссии, или в местном кафе «Протон» что-то добавляют к течению сюжета и общему балансу картины. Но суть не в них, потому что эти отступления ценны лишь как неявное продолжение одной, вынесенной в название картины линии — линии расследования, поиска комиссией причин аварии, в результате которой оказался поврежден атомный реактор. Подобно тому, как члены парткома в картине А. Гельмана и С. Микаэляна должны установить, почему бригада отказались от премии, двенадцать членов комиссии обязаны дать ответ: где коренится причина аварии на АЭС?

●

Определив кинодраматургическую родословную ленфильмовской картины, нетрудно заметить, что в жанровом отношении она восходит к еще более традиционной и апробированной схеме — к схеме психологического детектива. Не той, в которой вооруженный дедуктивным методом сыщик по крупинкам собирает и выстраивает искомые истины, а другой, менее, но все же достаточно популярной. Согласно такой схеме, группа персонажей особым стечением обстоятельств поставлена перед необходимостью искать истину сообща, не прибегая к услугам блестящего профессионала или гениального любителя.

Как правило, в такой ситуации герои в разной степени информированы о случившемся, и, в отличие от первой схемы, где сыщик несравнимо превосходит интеллектом и запасом исходных данных читателя либо зрителя, здесь последнему даже дано преимущество знать то, чего пока не видит большинство участников следствия. В «Комиссии по расследованию» нам, как и трем персонажам, представляющим коллектив станции, известно, что на АЭС велись эксперименты «с целью поисков прогрессивных режимов использования оборудования». Остальные участники расследования этого не знают, а те трое — по причинам, о которых скажу ниже,— умалчивают. Они, да и мы, зрители, практически убеждены, что именно эти эксперименты повлекли за собой аварию, и в общем-то, хотя с некоторыми оговорками, так оно и есть. Выходит, на сакраментальный вопрос с самого начала существовал правильный ответ? Существовал — но не для всех, и как раз путь к истине тех, кто поначалу был далек от нее, определяет интерес и основные параметры сюжета. Ибо путь к истине даже одного человека, представленный в полноте, в его драматизме и противоречиях, бесконечно значителен. А когда перекликаются под разными углами несколько таких путей, когда сталкиваются воли и устремления, это ли не импульс для взрыва ярких эмоций, для выявления людских темпераментов и характеров?

В этом смысле сценарий Попогребского предоставляет вполне добротный материал для постановки остросюжетного проблемного фильма, насыщенного интересными психологическими коллизиями. Из двенадцати персонажей по крайней мере десять обрисованы пусть не слишком глубоко и подробно, но все же индивидуально и неоднозначно. А ведь именно это и необходимо, чтобы разбудить фантазию режиссера и актеров, «подтолкнуть» их к дальнейшему воплощению (буквально — наполнению художественной плотью) образов сценария. Попробуем разобраться, в какой степени этот процесс реализован в фильме.

Для сценария Попогребского характерно, что его герои живут и действуют в уплотненном психологическом времени и пространстве,

в котором они исчерпывающим образом себя проявляют. Этому способствует четкая, заданная изначально и закрепленная ситуацией расстановка сил, прочерченная на различных уровнях личных взаимоотношений.

Каждый участник расследования представляет не только себя, но и свою организацию, а значит, определенные ведомственные интересы. В комиссию от коллектива атомной станции входят ее директор Мадоян, главный инженер Зайцев и рядовой инженер Верховцева. Другая заинтересованная сторона — конструкторская группа, в составе которой создатель реактора, главный конструктор Жолудов, его помощник Майорец и представитель главка Терехов. Им и предстоит «выяснить отношения», причем не только между собой, но также с аналогичной группой, разработавшей в свое время систему регулирования реактора, с представителем монтажной организации и другими — каждый из них может оказаться причастным к причине аварии.

Ясное дело, ответственность, которая должна быть возложена на чьи-то плечи, нелегка — речь идет о больших государственных средствах. По какому руслу потечет расследование, будет ли оно объективно и плодотворно, в значительной степени зависит от нравственных качеств его участников, от того, как они понимают свой служебный долг, способны ли занять принципиальную государственную позицию в споре. Уже в сцене первого заседания большинство участников расследования выявляют свой подход к делу: либо они заранее отвергают тень предположения, что причиной аварии мог послужить подведомственный им участок, либо отвергают слепую уверенность в своей непричастности к случившемуся. Не означает ли это, что персонажи слишком неопровержимо делятся на положительных и отрицательных? Суть дела, однако, в том, что понятия добра и зла в данном случае осложнены — ну, хотя бы вполне искренними, впитавшимися в сознание представлениями о «престиже», «марке предприятия», «правилах игры». Есть среди членов комиссии люди, понимающие свою служебную функцию слишком однозначно: если уж они говорят от имени дела, то понимай — от лица данной организации. А представляя организацию, имеют в виду прежде всего себя, свой личный интерес в ней.

Такого рода личное, приобретая «общественную» окраску ведомственного патриотизма, становится особенно декларативным и опасным. Наоборот, то, что принято называть «личными отношениями» и что, по общему убеждению, вредит делу, в иных случаях может не препятствовать объективности.

Вот ситуация: «ведомственные» интересы Жолудова, Терехова и Майорца совпадают. Верховцева формально принадлежит к группе оппонентов. Но главного конструктора реактора связывают давние с ней личные взаимоотношения. По мнению Терехова, их можно без ущерба использовать, чтобы выведать секреты «противника» и укрепить свои позиции. Наткнувшись на категорический отказ коллеги, Терехов изливает свое возмущение Майорцу:

Терехов. Не совершайте подобных ошибок, когда станете главным.

Майорец. Не понял...

Терехов. Я хочу сказать, что чувства — это факт личной биографии, а наше дело связано с биографиями очень многих людей...

Майорец. И с вашей в том числе.

Как бы ни было важно Жолудову спасти репутацию своего реактора, которому грозит снятие с производства, он не пойдет ради этого на непорядочный поступок. Какими бы соображениями высшей целесообразности ни прикрывался Терехов, вводя в заблуждение других и себя, его заботит прежде всего личная биография, скорость продвижения по службе. Разница существенная и непоправимая.

Воспроизведенный диалог взят из фильма. По сравнению со сценарием он не так уж видоизменился, однако, если там дело ограничивается намеком со стороны Терехова, в фильме намек перерастает в заведомо подлое предложение: надо, мол, то-то и то-то подтвердить в соответствующем месте, и тогда карьера молодого человека обеспечена. Вероятно, режиссер не был убежден, что Терехов достаточно скомпрометирован в глазах зрителей

«Комиссия по расследованию». Майорец — М. Боярский, Жолудов — О. Ефремов, Терехов — Э. Романов

своей словесной демагогией, и побудил его к саморазоблачению поступком, действием.

В то же время из фильма выпала ключевая для понимания психологии людей такого типа сцена беседы Терехова с представителем другого главка — Подобой. Здесь иная ситуация: интересы собеседников в комиссии остро сталкиваются. И тем не менее как легко находят они общий язык! Причем роднит их не только специфический жаргон бюрократа («Иванов снят, Петров назначен, Сидоров пока держится, но у него рука»). Откровенничая за столиком кафе, два преуспевающих министерских работника открывают, что их сближает гораздо большее, чем разделяет. Сожаление. Ностальгия по прошлому, по собственным неосуществленным возможностям. Ведь оба, выясняется, были в свое время действующими конструкторами, перспективными инженерами, «каждый бог в своем деле», а теперь — «Ведь что производим? Телефонные звонки и циркуляры».

На первый взгляд может показаться, что столь явное противопоставление «чиновников» «ученым» тенденциозно (это, видимо, и смутило режиссера). Но по сути утверждается не то, что каждый инженер, перешедший на организационную работу, становится бюрократом. Утверждается необходимость сохранить творческое отношение к делу на любом месте, на каком угодно посту. Чтобы можно было сказать подобно Жолудову: «Мой реактор».

И подобно другому привлекательному герою фильма, академику Долинину: «Моя система регулирования». И чтобы эти «мои», «моя» не шли вразрез с общим, вразрез с истиной.

Для драматурга было важно показать несостоятельность не самого героя в человеческом плане — будь то Терехов или Подоба,— а его образа мыслей. Режиссер, акцентируя одни моменты и затушевывая другие, невольно переводит идейный конфликт (имеющий, конечно, и нравственные аспекты) в морально-индивидуальный план. Терехов оказывается плох, потому что плох, способен на подлость. Что касается Подобы, этот образ углубляется и достигает более высокого уровня обобщения за счет сочного, колоритного исполнения П. Панкова. В нем каждая деталь становится «говорящей»: массивная, неповоротливая фигура (неповоротливая оттого, что не привыкла уступать дорогу встречному; в финале, когда на пути Подобы встретится вышестоящее должностное лицо, эта же фигура станет подвижной, извиняющейся); безапелляционная манера речи, написанная на лице уверенность, что именно он всегда, и в данную минуту в частности, озабочен решением самых важных, самых глобальных проблем. И даже фамилия: Подоба когда-то так же «уподобился», взял себе за образец какого-нибудь самодовольного чинушу, как теперь находит идеал служебного рвения в нем, достигшем «положения», его коллега Терехов.

Тем не менее и образ Подобы проигрывает от отсутствия диалога в кафе, а также некоторых подсказанных драматургом деталей, которые подчеркивали в нем иные, нереализованные или скрытые человеческие качества. Было бы любопытно увидеть Подобу на вечеринке, вне привычной сферы протоколов и заседаний, когда он «с лихостью профессионального тапера прошелся по клавишам», подтвердив догадку о своей талантливости.

Фильмы такого типа, как «Комиссия по расследованию», вообще в значительной степени держатся на тонко нюансированных человеческих характерах. Поэтому режиссура должна веско заявлять о себе уже на первом этапе выбора исполнителей. В картине В. Бортко занят очень сильный состав мастеров сцены и экрана, однако даже лучшие актерские работы страдают некоторой вялостью, «леностью» вживания в образ. Отсюда — ощущение вторичности, неоригинальности актерской трактовки.

Е. Лебедев с присущим ему лаконизмом воссоздает психологический облик своего героя, академика Долинина. Чудаковатый ученый, до педантизма преданный истине, порой экстравагантный в своих выходках, но в сущности предельно доброжелательный, смотрящий на мир детскими удивленными глазами и открывающий вокруг новых и новых «замечательных людей». Пожалуй, «архетип» образа достаточно знаком — мало ли видали мы за последние годы талантливых чудаков на экране. Но один запомнился особенно прочно — Ниточкин из «Твоего современника» с его привлекательным кредо: «Нужно жить страстями!» Долинин, при несомненном сходстве, лишен как раз этой определенной черты — душевной страстности, явно недостает ее и другим героям картины, хотя ситуация располагает к повышенной температуре чувств.

Из двенадцати персонажей, фигурирующих в фильме, трое живут в еще более спрессованном психологическом времени-пространстве, чем остальные. Эти трое, помимо производственной коллизии, переживают любовную драму.

Проблема органичного соединения «частной» и «служебной» жизненных сфер весьма актуальна для фильмов с производственным сюжетом. Эти сферы никак не могут прийти в равновесие, оттесняя одна другую на задний план. Констатирован даже парадоксальный сдвиг зрительского восприятия: уже порой не дидактический производственный сюжет, как бывало встарь, искусственно отягощает контур «вечной» любовной истории, а сама эта история кажется не слишком интересным и обязательным довеском к остропроблемному фильму. Особенно когда то и другое вступает в не очень-то правдоподобные пересечения.

В «Комиссии по расследованию» драматургические швы зарубцованы сравнительно безболезненно, но режиссерское и актерское ре-

шение темы оставляет, как говорится, желать многого. Дело не в том, что ситуация «любовного треугольника» банальна: инженер Верховцева любит главного инженера станции Зайцева (и он отвечает на ее чувство), но авария и работа в составе комиссии сталкивают ее с главным конструктором реактора Жолудовым, которого она когда-то любила, а может быть, и любит до сих пор... Мы склонны простить банальность сюжетного хода, если она не поглощает многогранную суть человеческой личности, выявляющей себя в том числе и в сфере интимных отношений. Такие возможности были намечены в сценарии. Как Жолудов, так и Зайцев, каждый по-своему, жили единой эмоциональной и духовной жизнью, причем дни работы комиссии становились для них испытанием не только профессиональной квалификации, но и квалификации нравственной. Это дни, проходящие под знаком высшего накала страсти, напряжения воли, обострения совести.

Что же мы видим на экране? Жолудова играет Ю. Ефремов; актер органично воплощает силу, значительность, цельность своего героя: для него судьба реактора, любимого детища, есть нечто не менее личное, чем возможный исход романа с Верховцевой, ибо требует не меньше душевных сил. Однако найти какие-то новые повороты темы, известной по прежним работам, Ефремову, мне кажется, не удалось. Его персонажу не хватает каких-то «неприметных человеческих черточек», которые одушевили бы образ. И причина здесь не только в актерских, но также в режиссерских просчетах, в неумении «зажечь» исполнителей общим замыслом, который охватил бы строй души каждого из персонажей.

Недостатки фильма словно сконцентрировались в фигуре Зайцева, роль которого совершенно не соответствует психологической индивидуальности бесспорно талантливого актера В. Рецептера. В его герое, по замыслу, должны быть нераздельны увлеченность своим делом, готовность к риску и его последствиям — и мучащая его любовь-ревность. На экране же Зайцев предстает вяло рефлектирующим и анемичным в отношениях с любимой женщиной, причем эти характеристики невольно накладываются и на его отношение к делу. Согласно сценарию импульсивный, талантливый Зайцев скорее других участников расследования может рассчитывать на безусловную зрительскую симпатию. В действительности его переживания и поиски оказываются нам почти безразличными.

В сложном положении пребывает в течение всей картины И. Мирошниченко, играющая Аню Верховцеву. Ее образ по своему месту в сюжете позволял обострить традиционный конфликт «между долгом и чувством». Однако режиссер и актриса не сумели передать творческую, профессиональную заинтересованность героини в исходе расследования. Из фильма довольно трудно понять, какие конкретные функции выполняет Верховцева в комиссии (мимоходом, правда, брошена фраза, что она обычно редактирует протоколы заседаний). Поэтому Мирошниченко выделяет главным образом внешние приметы в характере современной деловой, независимой женщины, способной на активный и неожиданный поступок. Только в чем его суть?

По словам самой актрисы, «разочарование в близких людях, которые оказались непоследовательны и непринципиальны в производственном конфликте, заставляет Аню разорвать с ними отношения». Не знаю, мне как-то не удалось заметить, чтобы Жолудов либо Зайцев вели себя непоследовательно, да и насчет принципиальности можно сильно поспорить. Скорее сама Аня проявила странную непоследовательность, сначала умолчав об экспериментах с мощностью, а потом проговорившись о них, проявляя не то уступку психологическому давлению Терехова, не то запоздалую принципиальность, не то жалость. И вновь пробудившееся чувство к Жолудову. А ее неожиданный и вызывающий отъезд до окончания работы комиссии — что это? Не с досады ли решила женщина махнуть в родную столицу, не оттого ли, что выглядела мелковатой и меркантильной в сопоставлении с такими людьми, как Жолудов и Зайцев, на фоне их спокойно-благородного мужского противоборства?

Конечно, и Аню можно понять. Жолудов ее в свое время бросил, Зайцев, хоть и ревнует к сопернику, но больше занят своими научными экспериментами, и на долю умной женщины остается не так уж много внимания со стороны сильного пола. Этим затаенным драматизмом бытия «деловой женщины», оказавшейся среди коллектива «разгневанных мужчин», и интересен образ. Но все же он остается «побочным продуктом» авторской концепции, ибо на нее не работает. Ибо Аня Верховцева в деятельности комиссии и в сюжете фильма остается на уровне сугубо личного (пусть вполне достойного — не станем спорить) интереса, в то время как другие герои вступают или, точнее, должны вступать друг с другом и сами с собой в конфликты несколько иного свойства.

●

Картина В. Бортко наглядно выявляет те сложности, которые возникают при экранной интерпретации «крепко сколоченного сюжета», близкого по своей структуре к театральному. Правда, и в самом сценарии есть заметные просчеты, необязательные мотивы и персонажи, вообще говоря, нежелательные в драматургической форме, где каждое ружье должно выстрелить. Какова, например, сюжетная функция чудаковатого физика Природина? Для «фона» он слишком подробно прописан в сценарии, для главного действующего лица недостаточно введен в механизм конфликта. Некоторые из чудачеств Природина сохранены в фильме (занятия йогой), другие отсутствуют (неизменный «лыжный» способ передвижения), но это в принципе ничего не меняет.

И все же гораздо поучительнее разобраться в ошибках, возникших непосредственно на уровне режиссуры.

З. Кракауэр, анализируя сюжет театрального типа в кино, пишет: «Комплексные единицы сюжета нарушают кинематографичность экранного повествования. Этим объясняется скачкообразный характер фильмов, построенных на театральной интриге. Такие фильмы... словно перескакивают от одного элемента к другому, оставляя неисследованные провалы между ними. И каждый такой скачок воспринимается зрителем как произвольный поворот, потому что элементы, которые отмечают стыки в развитии интриги, отнюдь не являются предельно малой из доступных кинематографическому анализу единиц» [1].

Эти слова точно характеризуют фильмы такого рода, как «Комиссия по расследованию». Потому что, в отличие от родственной по характеру конфликта «Премии», здесь не преодолено противоречие между театральным требованием единого драматургического стержня и кинематографическим — свободы повествования, детальной разработки среды действия. И дело даже не в том, выносятся ли события в более широкое географическое пространство или замкнуты в одном интерьере. Важно, чтобы психологическое пространство фильма не было аморфным, разреженным. К сожалению, действие ленфильмовской картины развивается на коротких зарисовках и не концентрируется вокруг главного. Поэтому зритель вынужден проделывать дополнительную работу, домысливая, в чем же это главное. Не просто расшифровать предусмотренный авторами подтекст, а достраивать саму драматургию, что, вообще говоря, в обязанности зрителя не входит.

Профессиональные ошибки более, чем это может показаться, связаны с тем впечатлением, которое складывается от человеческих образов картины. Им тоже не хватает цельности; герои, живущие в разреженном психологическом пространстве, не выявляют в полной мере своей заинтересованности в исходе событий, заражены каким-то странным спокойствием, которое никак не вытекает из ситуации. В сценарии герои жили в напряженном драматическом ритме, для них слишком много ставилось на карту, чтобы походя или вяло относиться к развитию событий. В фильме не ощущаешь этой кровной заинтересованности в исходе дела, того внутреннего драматизма, который должен был стать истинной пружиной действия картины. Вплоть до самого финала никто из героев по-настоящему душевно не

[1] З. Кракауэр. Природа фильма. М., «Искусство», 1974, стр. 288.

потряс, не поранил другого, и даже инфаркт, который случается с Мадояном и должен знаменовать эмоциональный пик картины, не убеждает нас в драматизме коллизий. И когда задаешься вопросом, за кого же из героев пришлось волноваться, болеть в течение девяноста минут, ответ как-то не складывается...

Как известно, создание атмосферы фильма — вот важнейшая, неоспоримая функция режиссуры, та лакмусовая бумажка, которая выявляет зрелость мастерства постановщика. А из чего складывается атмосфера? Из деталей, нюансов, каждый из которых должен отложиться в восприятии зрителя, соединившись с другими, собраться в целостное ощущение, реализоваться в пристальное внимание к экранным событиям. Это особенно важно в фильме, где действует около десятка отнюдь не второстепенных персонажей, представляющих различные, сложно переплетающиеся интересы, где разобраться в существе конфликта нельзя без проникновения в саму кухню работы комиссии, в суть производственного спора. В экранной версии это оказывается не так-то просто, а главное, не слишком интересно: всю первую половину картины на зрителя сыплются технические термины: «система регулирования», «некачественный монтаж», «технологический канал»... А понять, какой персонаж кого представляет, уловить причины возникающих микроконфликтов не всегда удается.

При чтении сценария сразу возникает точное ощущение расстановки сил в комиссии, персонажи четко делятся на группы — пусть по формальному признаку, тем интереснее наблюдать, как по ходу действия происходят перегруппировки, как люди сходятся или не сходятся уже согласно качественным критериям.

В картине весь начальный этап работы комиссии скомкан, а потому четкий механизм фильма-расследования не срабатывает, не рождает драматическое напряжение и интерес зрителя. Одно дело читать произведение «с загадкой», совсем другое — зрительно воспринимать его на экране. Тут не обойтись искусно выстроенным диалогом, требуется еще и соответствующий изобразительный кинематографический ритм, искусство передать накал диспута, температуру спора.

Между тем, странное дело, в фильме, кроме отмеченных выше, совсем немного отступлений от текста сценария, да и те носят вроде бы не принципиальный характер. Но ведь задача режиссуры не сводится к точному воспроизведению этого текста, а предполагает экранную интерпретацию особенностей данной драматургической формы, «вытягивание» из структуры сценария главной нити действия, нити мысли и нанизывание на нее конкретных выразительных мизансцен, эпизодов.

Вот, к примеру, как подается в сценарии одно из заседаний комиссии. Обнаружилась ошибка в системе регулирования. Долинин, ответственный за этот участок, зябко ежится и жалуется на плохое самочувствие. Не боится ли? Просит сидящего рядом с ним Природина потрогать его лоб. Тот отказывается, вызывая всеобщее комическое удивление: дело в том, что от лыжных палок у него огрубели ладони и, следовательно, он может дать большую погрешность. Затем слово берет Жолудов. «Слова его были весомы, как и шаги, которыми он мерил кабинет». Он предлагает подтвердить и запротоколировать работоспособность самого реактора, приводит убедительные аргументы. И тут в спор вступает Зайцев, в словах которого тоже своя правда, а главное, в них «чувствовалась готовность сопротивляться до конца».

Новое предложение — чтобы каждая группа проверила документацию соседней — поступает от Подобы. Он опирается на высказанное только что мнение Зайцева и ждет от него благодарности. Но Зайцев лишь досадливо морщится — его позиция по существу извращена.

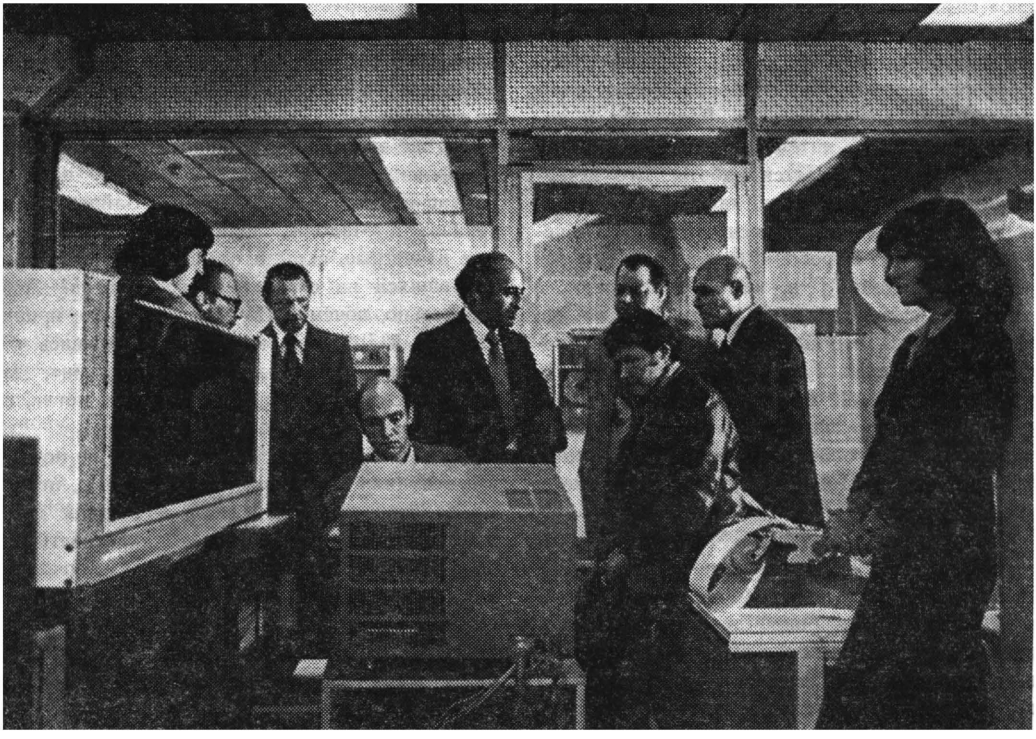
Наконец в спор вступает Горчилин, представитель монтажной организации: «Да что я увижу, к примеру, в расчете загрузки урана, если я сварщик и в ядерной физике — нуль без палочки?» В этих словах убедительно показана нелепость предложения Подобы.

Что же происходит на экране? Почти то же — и не то. Переместив по ходу спора реп-

лику Долинина о нездоровье, режиссер «смазал» эффект этого явного розыгрыша, призванного ввести в заблуждение комиссию. Природин вообще оказался вне игры, чисто служебной фигурой присутствуя на заседании. Оппозиция Жолудов — Зайцев не сработала, поскольку оба исполнителя сыграли в основном слова, а не то, что стоит за ними. Пропали и нюансы в диалоге Зайцева с Подобой. Аргумент Горчилина, не вошедший в эпизод, не выявил существа спора, и в результате все свелось к комической оговорке Подобы, который предложил вместо документации проверить документы, а Жолудов с готовностью открыл перед ним карманы пиджака. Этим чисто игровым моментом должно было разрешиться настоящее напряжение, царившее в эпизоде, а на экране мы услышали лишь вялый обмен мнениями и необязательную шутку.

Может быть, неудача данного эпизода всего лишь досадная частность, но она характерна. Накапливаясь, такие частности создают ощущение клочковатой, запутанной и неосмысленной драматургии, которая нигде не стягивается в единый узел конфликта. И хотя к финалу все сюжетные линии вроде бы завершены, впечатление такое, будто они самопроизвольно растеклись, расслабились. Разрешающая сила конфликта, заявленная «жесткость» драматургии, воплотившись на экране, оказались мнимыми, не осуществленными в художественных образах.

Но, конечно же, атмосфера фильма складывается не только из нюансов человеческих от-



«Комиссия по расследованию».

ношений; она предполагает единство человека и окружающей его изобразительной среды. Как мы помним, ударные сцены фильма протекают за круглым столом, в кабинете заседаний комиссии. Бурное развитие производственной темы в нашем кино привело уже к тому, что сформировалась своеобразная «кабинетная эстетика», определенный канон изобразительного решения служебных интерьеров. К сожалению, авторы «Комиссии по расследованию» (как, впрочем, и некоторых других ленфильмовских лент последнего времени) подошли к этому канону слишком почтительно, не внеся в характеристику среды действия ничего индивидуального, живого, оставшись в пределах известных решений. Зато в эпизодах вне кабинета заседаний они затратили заметные усилия на воспроизведение того, что можно определять как «профессиональный быт» и «профессиональная романтика».

Впрочем, авторы «Комиссии по расследованию» сознают опасность повторения, штампа и пытаются предупредить ее с помощью иронии. Тип перспективного молодого ученого травестируется через фигуру Майорца, наделенного импозантной внешностью М. Боярского и начисто лишенного интеллектуальных амбиций во всем, что не касается работы. Его вечерние интересы — преферанс, кафе, флирт. Кстати, не случайно кафе носит «технократическое» название «Протон» (после недавно виденного «Изотопа»), и, как поговаривают, в нем даже играет ансамбль «Античастицы». Не случайно и то, что именно в «Протоне» протекает комическая кульминация романа Майорца с Леной (Л. Виролайнен), присутствие которой в фильме призвано шутя напомнить о популярных несколько лет назад антиномиях «рационализм и эмоции», «служение науке и личная жизнь».

Но вся линия отношений Майорца с Леной намеренно лишена глубины, почти пародийно несерьезна и призвана, по-видимому, создавать противовес основной драматической коллизии. На самом же деле она лишь напоминает о тех не самого высокого уровня кинематографических образцах, на которые невольно ориентируются создатели картины.

Прошли времена, когда достаточно было смонтировать на экране лабораторию атомщиков с соответствующим набором аксессуаров (ЭВМ, скафандры, карты диаграмм) и уютный зал кафе, где интеллектуалы ведут речь о хоккее и Хемингуэе,— чтобы зритель проникся благодарным и романтическим чувством. Сегодня, как и всякая производственная среда, мир инженеров и ученых непросто поддается художественному освоению, оказывает столь естественное в данном случае «сопротивление материала».

●

Итак, молодой режиссер взялся за постановку сценария, отмеченного актуальностью проблематики, слаженностью и отчетливостью драматургии. Однако просчеты в организации экранного действия, в работе с актерами, в решении изобразительной среды обеднили мысль произведения, привели к тому, что она слабо пульсирует где-то на периферии повествования, словно боясь прозвучать во весь голос. Мы не ощутили в полной мере заинтересованности создателей в нравственном смысле событий.

Что же это за смысл? Попытаемся его сформулировать. Если читатель помнит, остался невыясненным вопрос: почему Зайцев, Верховцева и Мадоян, люди заведомо порядочные и честные, скрыли от комиссии факт проводившихся на станции экспериментов? Действительно, почему? На этот счет даже проницательный Долинин, который, убедившись, что имеет дело с «замечательными людьми», заключил: сжечь реактор они, конечно, могли, но тогда бы они сразу об этом сказали!

Ан нет, не сказали. Не из боязни, не потому что вступили в компромисс с совестью, но все же не сказали. Была где-то в глубине души у Зайцева, да и у его коллег уверенность, что не в экспериментах дело, что в их творческом энтузиазме «все было правильно». И было знание психологии людей типа Подобы и Терехова. Это они, «если в обломках самолета найти ключ, забытый в кабине механиком, причиной катастрофы объявляют ключ, виновником — механика». Если бы об эксперимен-

тах было сразу заявлено, комиссия, возможно, удовлетворилась бы простейшим решением, утвердив и запротоколировав их как единственную причину аварии. И не довелось бы «разгневанным инженерам» узнать, что есть ошибки и в расчете самого реактора, и в системе регулирования. Совершенно невинные на нормальной мощности, эти погрешности при ее повышении оказались губительными для реактора. Мало того, в результате странной на первый взгляд «фигуры умолчания» со стороны Зайцева появилась возможность, устранив ошибки и усовершенствовав конструкцию реактора, перейти на выпуск его образцов с повышенной мощностью. Конечно, экспериментаторы не могли предвидеть всего этого, но решили молчать, пока... Пока комиссия тщательно не изучит всех фактов — после этого Зайцев открывает «секрет».

Уровень, к которому все время стремится и не может, увязая в частностях, выйти картина,— это уровень истины, не формальной, а глубинной и обобщенной, включающей в себя строгость научной мысли, корректность ведомственных отношений и творческое, заинтересованное отношение к делу, немыслимое без эмоций.

В «Комиссии по расследованию», как и в некоторых других произведениях производственной темы, задана ситуация не просто «нетипичная», но прямо-таки вызывающе нетипичная, откровенно парадоксальная. Бригада отказывается от премии. Комсомольцы другой бригады, борясь за качество труда, устраивают «забастовку наоборот» (в романе В. Липатова «И это все о нем...» и в одноименном телефильме). Честнейшие люди скрывают эту ошибку. Что стоит за этими «исключениями»? Путь к истине, к ее утверждению и признанию не всегда прям. Ведь если бы это было так, она, истина, была бы очевидна для всех, даже для заведомых ее противников. В реальных обстоятельствах современного производства для искусства уже недостаточны конфликты принципиальности и компромисса, стяжательства и бескорыстия, хотя и они, разумеется, необходимы. Как и в науке, истина постигается в произведениях такого рода методом последовательных приближений, проб и ошибок, в результате совместных усилий многих, совершенно разных людей. И порой, как в математике, доказательство «от противного» оказывается наиболее эффективным, исключение ведет к обобщению.

Итак, в своем фильме молодой режиссер не сумел провести нас до самого конца по избранному пути, хотя сам факт того, что он вышел на трудную дорогу современной темы, заслуживает поддержки и вселяет надежду.

С. Асенин

Тенденция поиска

«ДОМ, КОТОРЫЙ ПОСТРОИЛ ДЖЕК»,
«ЧУДЕСА В РЕШЕТЕ»
Автор сценария и режиссер А. Хржановский. Художник-постановщик Н. Орлова. Оператор К. Расулов. Композитор В. Мартынов. «Союзмультфильм», 1976.

«Я К ВАМ ЛЕЧУ ВОСПОМИНАНЬЕМ...»
Автор сценария и режиссер А. Хржановский. Художники-постановщики В. Янкилевский, Ю. Батанин. Операторы И. Складан-Босин, С. Кащеева. «Союзмультфильм», 1977.

Что может быть привлекательнее в искусстве, чем непрестанный поиск, желание все время ставить перед собой новые, сложные задачи? Для режиссера Андрея Хржановского, своеобразный авторский почерк которого был сразу замечен специалистами и любителями мультипликационного кино, это естественное творческое состояние. Достаточно сравнить первооснову его предыдущих фильмов, созданных по мотивам английской народной поэзии, и то, что послужило «исходным материалом» для новой картины, — стихи и рисунки Пушкина, чтобы получить представление о диапазоне художественных исканий талантливого мультипликатора.

Поэтому и объединим в одну рецензию ленты, созданные режиссером ранее,— «Дом, ко-

торый построил Джек», «Чудеса в решете» и последний по времени фильм Хржановского «Я к вам лечу воспоминаньем...».

В английской народной поэзии режиссера, как в свое время и блистательного ее переводчика С. Маршака, привлекло неповторимое своеобразие стиля, в котором полно и ярко выразилось народное мироощущение. Для мультипликатора была важна не только поэтическая отточенность стиха, но и поразительная наглядность, вещественность образов, открывающая художнику широкий простор для изобразительной трактовки.

И все же не следует упрощать задачу, ибо стихотворение «Дом, который построил Джек» предъявляет к художнику и режиссеру требования исключительные, неоднозначные. На первый взгляд незамысловато-забавное, стремительное в своем развитии, напоминающее детскую считалочку-скороговорку, доведенное до виртуозного блеска и совершенства формы поэтическое рондо, основанное на бесконечных повторах-рефренах, стихотворение это обладает особо строгой композиционной завершенностью и гармоничностью.

Сохраняя ритм блистательной скороговорки и передавая великолепную гармонию поэзии, читает стихотворение И. В. Ильинский, давно включивший его в свой эстрадный репертуар. В фильме также звучит голос Ильинского, и характер его исполнения многое определяет в ритме картины. Актер то обрушивает на нас словесный каскад, то, разбивая поэтическую строку на куски, держит паузу, словно ставит многоточие, прежде чем перейти к следующему рефрену, мастерски подчеркивая таким образом необычность и цельность этого веселого, полного лукавой иронии стихотворения.

Казалось бы, лаконизм поэтической формы, четкость очерченных образов не позволяют разыграться воображению режиссера. Но у постановщика, стремящегося к многозначной насыщенности кадра, это обстоятельство как раз и воспламеняет фантазию, дает повод для смелого обыгрывания неожиданно возникающих ситуаций.

Создавая образ самого дома и образ его хозяина, А. Хржановский и художник-постановщик Н. Орлова избирают тональность гротесково-парадоксальную. На экране странный, чудаковатый малый в очках и цилиндре, который, словно факир, извлекает из себя подобие причудливой мечты, фрагменты какого-то фантастического замысла — они на наших глазах складываются в дом. Пристройки лепятся одна на другую; там, где должны быть окна, устроены двери, а крыльцо вознесено под самую крышу. Дом, который построил Джек,— словно большая шкатулка, набитая хитроумными нелепостями, всякого рода шутливыми небылицами и побасенками.

Раскручивающийся по спирали сюжет, где одно звено цепляется за другое, представляет нам обитателей этого сказочного дома: веселую птицу-синицу, сгребающую в цилиндр золотистые зерна пшеницы, кота, который восседает на чердаке, играя на скрипке, но, заметив птицу-воровку, бросается за ней. Авторы фильма решительно отказываются от иллюстративности, чаще всего неумолимо подстерегающей мультипликатора именно тогда, когда он берется за экранизацию стихотворения. Изображение в таком случае послушно шествует за словом, вторя ему, создает как бы поясняющий плакат и тем самым сообщает всему произведению пассивность, некую инерционность.

А. Хржановский не только отказывается от иллюстративного подхода к экранизации, он создает собственный художественный мир на экране. В его фильмах господствует полифония, зрелищный, словесный и музыкальный ряды составляют превеселое многоголосье — они, перекрещиваясь, расходятся, затем какое-то мгновение идут параллельно, чтобы вновь разойтись. Строгие рамки стихотворения словно раздвигаются, его композиция приобретает неожиданную подвижность, и словно между строк возникают не по стихотворным, а по кинематографическим законам существующие самостоятельно сценки, своеобразные интермедии, основанные на драматургии чисто изобразительного ряда.

Так, кот и пес затевают забавную перепалку, пес «за шиворот треплет кота», гоняясь за ним по расставленной в чулане лестнице-стре-

мянке, то и дело ныряя в вороха сваленных здесь газет. По длинному коридору бежит знакомая нам по стихотворению корова безрогая. С видом заправского «чемпиона» лягает она настырного пса, затем, весьма довольная своим поведением, позирует перед зрителями. На секунду мы видим кота в шапке, свернутой из газеты; ухмыляясь, поглядывает он на отлетевшего в сторону пса и продолжает играть в шахматы со своим хозяином Джеком.

Появляются и другие персонажи фильма — старуха коровница, ленивый и толстый пастух, который с ней бранится. Словно в известной басне Крылова, персонажи фильма вдруг составляют затейливый квартет. Осел, которого, как известно, нет в стихотворении, играет на контрабасе.

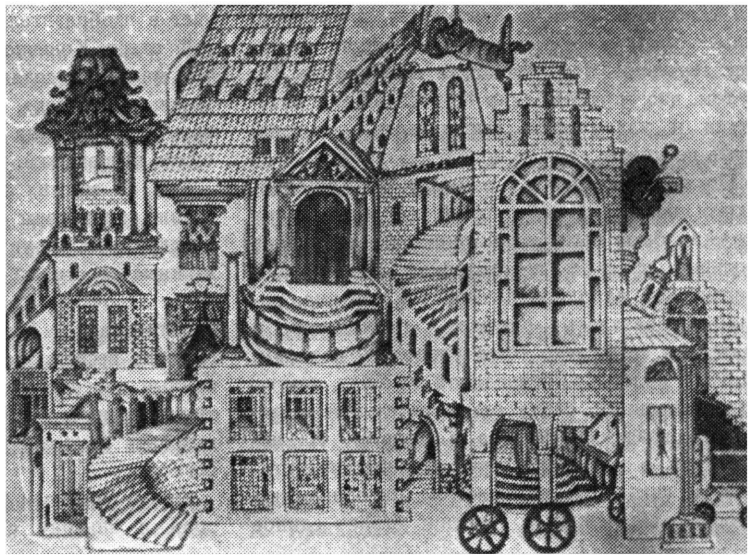
Наступает вечер. В желтых окнах возникают силуэты многочисленных обитателей сказочно-фантастического дома. Все в нем, как и в большом мире, взаимосвязано, включено в череду взаимообусловленных событий и поступков. А фантазер и выдумщик — хозяин дома Джек привык ко всяческим причудам и не может жить без постоянно одолевающих его замыслов. Уверенным жестом он включает телевизор (деталь, которой, естественно, не было в стихотворении) и исчезает в собственном цилиндре, который уносит синица...

Пространство мультфильма раздвигается, становится в картине, построенной в основном на графических решениях, осязаемым, объемным, приобретает внутреннюю поэтическую атмосферу, играющую не менее важную роль, чем любой из персонажей. Меняется соотношение сюжетно-повествовательного и аналитического начал.

Можно, конечно, не согласиться с отдельными подробностями, с некоторыми особенностями трактовки стихотворения режиссером и художником. Подчеркнуто гротесковый стиль делает фильм по интонации более жестким, чем его литературный первоисточник, несколько усложненным для восприятия, особенно детского.

Стилистика гротеска, известно, характерна для так называемого сокращенного (или «редуцированного») мультфильма. Его главными провозвестниками были мастера югославской Загребской школы, но подобного рода фильмы создавались и в других странах. В таком фильме на плоском, откровенно двухмерном,

«Дом, который построил Джек»



условном, чаще всего абсолютно нейтральном по отношению к происходящему фоне разыгрывается лаконичный сюжет анекдота или притчи, и персонажи также представляют собой подчеркнуто условные, воспроизведенные всего несколькими штрихами фигурки. Однако опыт современных молодых режиссеров-мультипликаторов все более начинает тяготеть к фантастико-поэтической реконструкции мира, к созданию пусть лаконично, но все же достаточно точно и убедительно обрисованной атмосферы, предметно охарактеризованного пространства, все элементы которого небезразличны к разворачивающемуся сюжету и вступают в активное с ним взаимодействие. При этом выразительное слово и музыка существуют как очень важные, наряду с изображением, смысловые и стилеобразующие компоненты картины.

Принцип развертывающегося, точно характеризуемого пространства в той или иной мере использован и А. Хржановским.

Словесная партитура — лишь часть того мира, который воссоздан в фильме «Дом, который построил Джек». Можно спорить, похож ли этот мир на изображенный в стихотворении, выдержана ли интонация мягкого, улыбчиво-сдержанного юмора, которую прекрасно передал С. Маршак, правомерно ли возлагать на скромную детскую считалочку совершенно иные задачи и функции, претендующие на более серьезное и обобщающее содержание. Но в том, что экранный мир по-настоящему интересен и удивительно выразителен, сомнений быть не может.

По первоначальному замыслу А. Хржановского новелла «Дом, который построил Джек» должна была быть лишь одним из эпизодов в большом фильме, поставленном по мотивам английской народной поэзии. Но картина, видимо, показалась слишком громоздкой, и материал ее решено было разделить пополам. Другая половина, основанная на пяти других стихотворениях, стала самостоятельной и получила название «Чудеса в решете». Из небольших, в несколько строк, иронических стихов, не связанных ни сюжетом, ни общностью персонажей, режиссер уверенно строит единое целое. И интересно, что принцип «раздвинутого пространства» осуществлен здесь еще более наглядно и последовательно. Это уже не дом, а целый город, в котором происходят чудеса, «необычайные обыденности».

Уже знакомая по предыдущему фильму «многоклеточная» композиция начинена, как праздничный пирог, лукавой и острой сказочностью. Этому, в частности, служит и веселый зачин с играющим на скрипке котом, раздвигающимся занавесом, открывающим панораму городской улицы, по которой прогуливаются забавные герои сказки, нарядная «воскресная публика». Лихо пляшут чашки и блюдца на подоконнике одного из домов. На экране появляются смеющиеся лошадиные морды. И уютно свернувшись калачиком, подложив под голову облако, проплывает по небу корова.

Однако сказочно-карнавальная атмосфера с веселой английской песенкой «Дидл-дудл», задающей фильму тон и ритм, не исключает и серьезного. А. Хржановский умело сочетает сказочность с басенностью, оставаясь и здесь по преимуществу сатириком, который держит под прицелом человеческие пороки.

Первый эпизод фильма «О мальчиках и девочках» напоминает невинную детскую дразнилку. Заданный девчоночьим голосом вопрос: «Из чего только сделаны мальчики?» — получает в изобразительном решении выразительный ответ. Конечно же, в представлении девочек мальчики созданы «из улиток, ракушек и зеленых лягушек», которых они так любят ловить и которые на наших глазах преображают облик персонажей.

Как во многих детских играх, и здесь, на экране, возникают две команды, стремящиеся передразнить друг друга. В кадре — всевозможные сласти, из которых, конечно же, «сделаны девочки». Среди этого немыслимого ассортимента конфетной бутафории пляшут и снуют в веселом карнавале ряженые, стилизованные персонажи. Но стоит мальчишке протянуть руку за кремовой завитушкой, украшающей прическу девочки, как хоровод разбегается...

Фильм построен таким образом, что от эпизода к эпизоду сатирический ракурс стано-

вится все острее. Мы переселяемся в еще один дом «города чудес», где «живет и работает» обжора Робин Бобин, фантастический обеденный рацион которого вошел в поговорку.

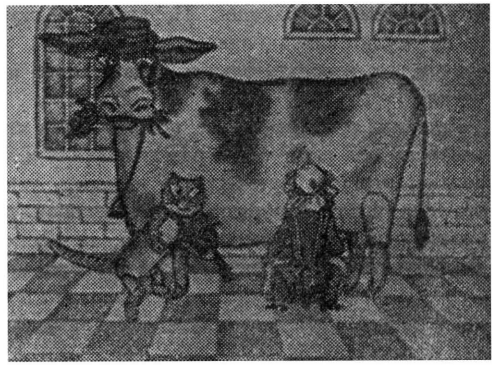
На другом оживленном перекрестке необычного города встретились и злословят нарядно одетые свиньи, которым щеголь-хряк в цилиндре, с часами на золотой цепочке с возмущением рассказывает, что вчера в половине шестого он «встретил двух свинок без шляп и ботинок».

Но едва ли не самой искусно разработанной в фильме предстает сцена вечернего разговора глуховатой тетушки Трот, уютно расположившейся в своей качалке, и кошки, поведавшей ей в слуховую трубку о том, как она была на приеме у английской королевы. Работа художника при удивительном лаконизме достигает здесь большой выразительности. Иронически стилизованный интерьер дворца, традиционный в представлении английского обывателя образ королевы, восседающей на троне и отодвигающей, словно лорнет от глаз, маску, обнажающую, подобное маске лицо, торжественное шествие кошки, несущей свой хвост, наподобие роскошного шлейфа,— все это превосходно найденные детали, делающие эпизод сатирически метким и законченным. И по-крыловски язвительно звучит признание кошки (повергающее в испуг добрую тетушку Трот), что при дворе она не увидела ничего примечательного, кроме пробегавшей по ковру мыши. Иронически используемый прием ретроспекций придает этим хвастливым воспоминаниям подчеркнуто пародийный характер.

Карнавальную пародийно-ироническую стихию сказочного города делает еще более осязаемой и яркой музыка В. Мартынова в исполнении ансамбля «Мадригал».

Чрезвычайно характерно, по-моему, что этот фильм А. Хржановского, расцвеченный разнообразием оттенков комического, обнаруживает склонность режиссера к насыщенному образу и рассчитан на размышление и ассоциативное восприятие.

Лаконичные эпизоды фильма, построенные на интересных, бьющих в глаза изобретательных мультипликационных аттракционах,



«Дом, который построил Джек»

имеют свою внутреннюю напряженную драматургию. И все же изысканность формы такова, что художники и режиссер нет-нет и доходят до грани, когда великолепно найденные ими изобразительные решения грозят обернуться против них, приобрести самодовлеющий характер. К счастью, в фильме в целом этой опасности удалось избежать. Но чрезмерная изощренность неизбежно придает его стилистике нежелательный оттенок холодности.

Высокая изобразительная культура, умение привести в соответствие различные компоненты, составляющие многообразную партитуру фильма, отличают и последнюю работу А. Хржановского — «Я к вам лечу воспоминаньем...».

Мир Пушкина, гармоничнейшего из поэтов, в котором Гоголь видел прообраз творческой личности будущего «русского человека в его развитии, каким он, может быть, явится чрез двести лет», неудержимо притягивал и манил к себе постановщика фильма, подсказывая новые, еще не реализованные возможности оригинальных пластических решений. Одной из них для мультипликатора была попытка представить жизнь и творчество поэта с помощью ценнейшего изобразительного материала — собственных рисунков поэта. Из огромного числа пушкинских рисунков (их более двух тысяч) в фильме даны самые впечатляющие. Здесь у создателей картины множество ярких и удивительных находок. Поражает разнообразие мультипликационного одушевления рисунков, их изобретательное пластическое прочтение.

Пушкин, естественно, не предназначал свои наброски для публичного разглядывания и, вероятно, был бы чрезвычайно удивлен, узнав, что они стали изобразительной основой для произведения совершенно нового, незнаемого им искусства. Впрочем, поэт сам говорил, имея в виду автографы Вольтера, что «всякая строчка великого писателя становится драгоценной для потомства».

Благодаря оживающим на экране рисункам мы многое видим с необычной, неожиданной стороны. «Раздвинутое пространство» мультфильма оказалось в состоянии выразительно сопоставить в доступном лишь мультипликационному образу синтезе словесно-поэтическое и непосредственно визуальное.

Центральным и, пожалуй, самым удачным и значительным эпизодом картины, своего рода «фильмом в фильме», стала сцена «Поэт и царь». Этот иронический диалог, основанный на наброске «Воображаемого разговора с Александром I» (декабрь 1824 г.), мастерски прочитан С. Юрским. А для изобразительного решения эпизода использован всего один рисунок — шутливый эскиз автопортрета, сделанный поэтом в том же году. И фильм воочию показывает нам — это доступно только мультипликации — к а к Пушкин представляет себя императором. Сцена разыграна художником-

«Чудеса в решете»

мультипликатором (эту сложную задачу взял на себя Ю. Норштейн) с такой поражающей воображение виртуозностью, что кажется — рисунков множество. Возникает ощущение совершенно нового видения, какого-то особого общения с живой, неповторимой личностью Пушкина, непосредственного соприкосновения с движениями его души, с процессом рождения его мысли, которое словно вновь происходит в эту минуту на наших глазах.

Рисунки Пушкина, его почерк, укрупненный экраном; выразительные «борозды» его черновиков, тоже столь пластичные, что в одном из эпизодов движением строк удается передать косую сетку дождя, настроение грусти и одиночества, охватившее поэта; лаконичные натурные кадры прославленных мест, где он

жил, даже такая деталь, как колыхание веток под ветром в Михайловском; лица его друзей и, в частности, известный силуэтный набросок, посвященный декабристам; зарисовки, связанные с характером персонажей, с уточнением всегда безукоризненно четкого в последнем решении поэтического видения; наконец, знаменитые женские головки, возникающие на полях рукописей... Все это, вместе взятое, включенное в единый художественный строй мультфильма, переплетаясь со стихами поэта, создает реальный образ пушкинского мира.

Стиль рисунков, сделанных в большинстве случаев чистой и лаконичной линией пера, то экспрессивно-нервный, то элегантно-изящный, необычайно точен в своей изобразительности, превосходно соответствует устремлениям и возможностям современной графической мультипликации.

И все же, оценивая работу в целом, необходимо сделать существенное замечание, касающееся его композиционной структуры. Хотя фильм показывает, как широко и плодотворно может развиваться в мультипликации направление, представленное уже несколько лет назад мультфильмом-документом «Юноша Фридрих Энгельс», а затем продолженное еще несколькими картинами мультипликаторов ГДР, думается, что, как раз в отличие от названного фильма, в новой работе А. Хржановского само соотношение документального и вымышленного не получило пока своей единственно найденной, гармоничной законченности.

Многие эпизоды фильма, значительные сами по себе, поскольку речь идет о пушкинских рисунках, каждый из которых связан с тем или иным замыслом, произведением или периодом творчества поэта, не выстраиваются в ту единственную, закономерную для данного случая последовательность, которая диктуется общим замыслом фильма, его главной, определяющей идеей. Безусловно, все интересно и важно для нас в наследии великого гения национальной культуры. Но «щедрость» авторов фильма такова, что подчас мешает уловить главное, что они хотят сказать своим фильмом, — увиденную сегодняшним взором художника близость

«Я к вам лечу воспоминаньем...»

пушкинского поэтического видения мира строю чувств и помыслов современного человека.

Заметно усилившееся в наши дни в мировой мультипликации тяготение к более развернутым композиционным структурам и, в частности, к полнометражному мультфильму, связано не только со стремлением поставить мультипликацию в равные с игровым кино условия проката, что тоже, конечно, немаловажно. Само художественное возмужание этой области экранного искусства, не всегда простой, но тем не менее неуклонно развивающийся процесс обогащения выразительных средств подводит к новой черте, требует новых дерзаний и открытий. Со всем этим непосредственно связаны и в высшей степени интересные поиски Андрея Хржановского.

В. Кисунько

О героическом стиле эпохи и «формах времени»

Статья первая

«...ибо если есть идеи времени, то есть и формы времени»
В. Г. Белинский. «О русской повести и повестях г. Гоголя («Арабески» и «Миргород»)»

В современном советском кинематографе, продолжающем традиции искусства прошлых десятилетий, создаются, как и прежде, масштабные эпические киноповествования, посвященные судьбам народа в ключевые моменты его истории. Произведения эти охватывают длительные периоды жизни разных поколений, свободно оперируют материалом «частных» биографий и биографии страны. Они концентрируют на малом пространстве действия типические черты целой эпохи, — так, как сделано это С. Бондарчуком в экранизации романа М. Шолохова «Они сражались за Родину». Эти киноповествования могут быть и воистину глобальными по охвату земных пространств, по манере постижения исторического времени — как в «Освобождении» Ю. Озерова, в «Выборе цели» И. Таланкина. В таких фильмах глобальность взгляда художника на мир может реализоваться и по-иному. Глобальность эта может выражаться и в том, как раскрыт на экране духовный облик коммуниста, человека новой эпохи и нового миросозерцания, — напомню «Укрощение огня» Д. Храбровицкого.

Фильмам этого рода присуща тесная связь с литературой, с ее эпическими формами. Причем эта связь лишь активнее подчеркивает также и единство с традицией нашего героико-эпического кинематографа — традицией, заложенной еще первыми фильмами С. Эйзенштейна, утвержденной советским киноискусством 30-х годов, военных и первых послевоенных лет. Стилевые черты современного героико-эпического кинематографа и то, как входят они в художественное многообразие современного киноискусства, невозможно рассматривать вне исторической эволюции, вне общей и собственной традиции, которую наследуют и развивают «Освобождение», «Фронт без флангов» и «Фронт за линией фронта», «Блокада», «Они сражались за Родину», «Укрощение огня», «Выбор цели» и т. д. Поэтому мне неизбежно придется по ходу разговора апеллировать к опыту прежних десятилетий, к тем потенциям, которые накапливал на предыдущих стадиях развития наш кинематограф и которые реализуются сегодня.

Среди коренных черт, определяющих и поэтику, и стилистику этих фильмов, объясняющих зрительский (неизменный) интерес к ним, — стремление мастеров аранжировать то, что можно назвать документальной памятью истории, стремление сплавить, соединить в органическое целое документальную и художественную память истории, общества, народа. Эта — подчеркну еще раз — коренная черта, заставляющая вспомнить и «Броненосец «Потемкин», и «Октябрь», и дилогию М. Ромма о В. И. Ленине, и другие историко-революционные фильмы прежних лет, и фильмы о Великой Отечественной войне, созданные Ф. Эрмлером, И. Савченко, В. Петровым в первые послевоенные годы, это черта стилеобразующая, для кинематографа особенно важная.

Продолжение дискуссии о стилевых направлениях в современном советском кинематографе. Начало см · «ИК», 1978, № 1—8.

Сегодня в нашем героико-эпическом кино есть примеры различного воссоединения литературного и документального начал, соединения, опосредованного стилем литературной первоосновы. Напомню фильмы И. Гостева «Фронт без флангов» и «Фронт за линией фронта», созданные по роману С. Цвигуна «Мы вернемся» — произведению, несущему активный заряд памяти автора, участника событий, но в то же время не мемуарному роману в узком смысле слова. Эта особенность книги С. Цвигуна позволяет режиссуре свободно строить поэтику, стилистику цветного, многосерийного, широкоформатного фильма. Строить, ставя себе целью не «воссоздание документа», но — создание образа памяти, документальной по своей сути; и в то же время — свободно строить яркое зрелищное киноповествование, не чуждое эффектной живописности, колористического «укрупнения» реального мира.

Теми же чертами, но реализуемыми на совершенно иной основе, отмечена и экранизация М. Ершовым «Блокады» А. Чаковского. В целостном стиле романа обрели единство и опыт крупного прозаика, и опыт Чаковского — военного корреспондента, и опыт Чаковского-публициста, и опыт Чаковского — скрупулезного исследователя, историка (последнее — не метафора и не комплимент: Чаковский начинал до войны как историк литературы и критик, и именно навык исследователя как нельзя кстати оказался в «Блокаде»). Органичность, с какой соединились в романе все эти стилеобразующие параметры, дала режиссуре дополнительную, свою «степень свободы». Отсюда — и сочетание документальной строгости с романтической живописностью (К. Е. Ворошилов на поле боя в первые недели ленинградской блокады). Отсюда — эффективное сближение камерности со своего рода «игрой в хроникальность», особенно интересное на широкоформатном экране. М. Ершову в эпизодах первых серий удалось создать впечатляющую духовную напряженность диалога крупного профессионального военного — Г. К. Жукова и крупного партийного, политического работника — А. А. Жданова, диалога, который буквально следует ходу сражения, когда принимаются решения, разгадываются замыслы противника, коррелируются военный и политико-идеологический аспекты событий. Отсюда же — и подчеркнутая живописность эпизодов «частных биографий», обретающих волей самих событий историческое содержание. Стремясь к стилистическому целому, режиссер не может не понимать, что уже сам по себе задаваемый широким форматом масштаб изображения диктует свои законы, по которым следует сопрягать человеческие судьбы, интонации; законы, по которым историзм, документальность нераздельно связаны с пластически-живописным решением каждого кадра, с его колористической точностью, активностью цветовых масс и т. д.

Наметившееся нынче и отразившееся в некоторых предыдущих выступлениях дискуссии жесткое членение «современного стиля» одинаково не приложимо и к «Освобождению», и к двум фильмам И. Гостева.

Одним только причислением к «живописному стилю» не объяснишь также поэтику и стилистику «Блокады» М. Ершова. Тем более не объяснишь только причислением к «живописному стилю» и стилистическую завершенность фильма «Они сражались за Родину».

Современные героико-эпические ленты, их стилеобразующие основы невозможно рассматривать вне общей эволюции стиля в сегодняшнем советском киноискусстве, вне живой жизни традиций и тенденций, вне стиля эпохи в целом. И не могу не заметить: мне видится немалый изъян нашей сегодняшней кинокритической мысли в том, что в некоторых дискуссионных выступлениях о стилевом многообразии современного советского киноискусства как-то странно, но последовательно обходится разговор о формах героико-эпического кинематографа, об их эволюции, их связи с традициями, их причастности (нередко определяющей) к «стилю эпохи». Что тому причиной? Отличие новых форм от старых, привычных стилистических признаков героико-эпического кинематографа, которое еще не сумела по-настоящему изучить и сделать соответствующие теоретические выводы наша

критика? Или же, напротив, крепкая преемственная связь с этими старыми стилистическими признаками?

Конечно, стиль «Броненосца «Потемкин» или стиль «Великого гражданина», стиль «Мы из Кронштадта» или стиль «Депутата Балтики» проще, явственнее соотносился со стилем всего кинематографа той эпохи, когда создавались названные мною шедевры, стилистика их — со стилистикой современных им картин, нежели соотносится, скажем, стиль «Подранков» и стиль какого-либо киногиганта — многосерийного, цветного, широкоформатного. Но понятие «стиль эпохи», о котором справедливо напомнил Е. Дзиган, безусловно содержательно. И, как мне представляется, без осмысления стиля современного героико-эпического кинематографа бесплодны будут попытки определить черты стиля эпохи в сегодняшнем нашем киноискусстве, в том, как оно, типизируя, обобщая явления, проникая в глубочайшие тайники человеческой психологии и законов исторического движения человечества, осмысливает идеи времени и обретает формы времени. «...Ибо если есть идеи времени, то есть и формы времени».

●

Когда говоришь о формах времени применительно к нашему сегодняшнему героико-эпическому кинематографу, невольно приходишь к ставшему уже устойчивым словосочетанию: цветной, многосерийный, широкоформатный фильм. Хочу подчеркнуть сразу, подчеркнуть со всей определенностью: понимаю, что вопросы «серийности» и «форматности» могут показаться иному читателю как бы второстепенными, производными от главного вопроса о миропонимании современного художника и стиле как выражении и отражении этого миропонимания.

Но мы говорим о стиле. Значит, говорим о методе построения образной системы произведения, о принципах воссоздания мироотношения художника, о тоне и колорите художественного произведения. И не о методе и принципе «вообще», а о том, как они проявляются именно в произведении и именно проявляются, «выступают на поверхность» в качестве зримого единства всех компонентов художественной формы. Мы говорим о стилеобразовании в конкретный период времени, в конкретном типе киноповествований, и, по моему убеждению, сегодня в числе главнейших, первичных стилеобразующих факторов выступают в нашем героико-эпическом кинематографе (да и не в нем одном) именно факторы «форматности» и «серийности». Более того (по ходу изложения я попробую это показать), сегодняшние проблемы стилеобразования были заложены уже в первых советских широкоформатных фильмах.

Сознанию и профессионала, и особенно массового зрителя никогда не была чужда цепь тождеств: «эпическое» есть «монументальное»; «монументальное» есть «героическое»; «героическое», оно же и «монументальное», есть непременно нечто «большое», «крупное», «масштабное» (имею в виду, разумеется, не масштаб подвига, деяния; речь идет о форме художественного постижения, о пафосной интонированности стиля, системе стилеобразующих приемов). В сцеплении этих тождеств есть свой безусловный резон, диктуемый именно масштабом того, о чем надо сказать искусству. Но есть и своя неточность, по крайней мере потенциальная, относящаяся как раз к вопросам стилеобразования. Едва ли нужно подробно останавливаться на том, сколь просто такая цепь тождеств, воспринятая формально, может привести к ложной монументализации, к подмене эпического масштаба формы гигантоманией и т. п. Но это крайности, издержки, не меняющие того, что указанная цепь тождеств самым непосредственным образом всегда воздействует на тот негласный свод требований, с которым мы подходим к «эпическому», «монументальному», «героическому». Сегодняшний кинематограф имеет в своем активе эпичность, монументальность, героичность «Восхождения» Л. Шепитько — фильма, в котором «большое», «крупное», «масштабное» стилистически как бы сжато, так, как сжата обладающая мощным потенциалом силы пружина. Сегодняшний кинематограф имеет в своем активе и тончайшую камерность мно-

гих эпизодов «Освобождения», которой не мешает масштаб экрана и масштабность соседствующих с камерными эпизодами картин сражений, военных советов и т. д.

Добавлю, что ригоризм небольшого черно-белого экрана у Л. Шепитько по принципам стилеобразования отнюдь не антипод подчеркнутой живописности гигантских полотен, сменяющих друг друга перед взором зрителя в фильме Ю. Озерова. Живописность эта органически сочетается с «хроникальным духом», пронизывающим гигантские батальные сцены; столь же органически сочетается она со строгостью историко-политических эпизодов, снятых «под документ», и, наконец, с просто хроникальными врезками-кадрами, снятыми в годы войны, «разомкнутыми» до масштаба широкого формата и не шокирующими этой своей укрупненностью, этим соседством со столь, казалось бы, разнородными стилеобразующими компонентами.

Привожу пример «Освобождения» потому, что в фильме этом, на мой взгляд, с наибольшей для сегодняшнего кинематографа полнотой реализовалась эйзенштейновская идея вариоэкрана — реализовалась не «по букве», а по духу, реализовалась в *воспринимающем зрительском сознании*, в точном расчете режиссера на «вариантность» зрительского восприятия как самостоятельный стилеобразующий фактор.

Возникает полихромность стилистической окраски. В процессе художественного стилеобразования, открытом для зрительского соучастия, открывается и *стиль жизни*, стиль мышления, стиль поведения людей изображаемой эпохи. Эпизоды, запечатлевшие действительные события и реальных исторических лиц, тем самым освобождены от необходимости имитировать документальность (что было бы просто пагубно для искусства — при широком формате, интенсивности цвета и т. д.), они активизируют документальную память зрителя сегодняшнего дня. И память эта, и эпизоды эти документированы особым образом: исторической памятью всего общества, мемуарной литературой, сегодня читаемой и перечитываемой, старой хроникой и построенными на хронике фильмами разных лет, равно как и другими художественными произведениями, в частности, другими фильмами, созданными в разные годы и посвященными тем же событиям, их предыстории, их воздействию на дальнейшие судьбы мира, каждого из нас.

Весь этот заряд историзма, органически включенный в психологию сегодняшнего человека, сегодняшнего общества, определяет и сегодняшние стилеобразующие принципы фильмов, подобных «Освобождению». Он же заставляет, особенно там, где речь идет о подобных фильмах, подходить дифференцированно к самому понятию «стиль эпохи», учитывать как стилеобразующий фактор, героический стиль самой *изображаемой* эпохи, если говорить о героическом стиле эпохи в общественном смысле — о стиле жизни, стиле человеческого бытия в те героические годы; если говорить о мироощущении, мирочувствовании людей военных и первых послевоенных лет, о том, как это мироощущение, мирочувствование выразилось в искусстве *того* времени; если говорить и *о нашем*, современном, нестереотипном понимании героического, эпического, монументального (тут уж без всяких кавычек).

Иными словами: заложенный в движении реального исторического времени героический стиль есть выражение преемственности, выражение актуальности художественного мышления режиссера.

Но в «Освобождении» есть еще один, важнейший «лик стиля»: индивидуальный стиль Озерова, его умение не только видеть, понимать свою идейно-художественную задачу, но и находить пластические решения кадра, эпизода, будь то размышления военачальника над картой или объяснение героев в любви, рукопашная схватка в окопе или противоборство танковых армий в бою. Находить применительно не просто к широкому формату кадра, но применительно и к «пульсирующему» зрительскому восприятию, то «распахивающемуся» во всю ширь экрана, то как бы фокусирующему этот бескрайний простор.

Я глубоко убежден в том, что сегодняшние задачи кинематографического стилеобразова-

ния — и на широкоформатном, и просто на широком, и на «обычном», и на телевизионном экране — генетически связаны с не осмысленным еще нами во всей полноте явления переломом в сознании и кинематографистов, и зрителей. Перелом этот наступил именно после того, как и сам экран необъятно расширился и небывало укрупнил человека, событие, предметный мир, «укрупнил» цвет, цветовое пятно, интонацию, и одновременно резко изменил наши представления о жизнеподобном и поэтическом, живописном и документальном в кино.

Истоки того, что сегодня мыслится под рабочим названием «живописный стиль», я вижу не в последнюю очередь в попытке, с одной стороны, освоить пространство «большого» экрана, с другой же — осмыслить пространство экрана «традиционного», осмыслить во всеоружии возможностей, открытых «укрупнением». Если уж стиль «живописный», то и аналогии с живописью позволительны. Научиться писать фреску не так, как пишутся станковые картины, исходя только из принципов станковизма, по меньшей мере трудно. Писать станковые картины после того, как фресковая живопись открыла свои возможности, делая при этом вид, будто ничего в твоем цехе не изменилось, невозможно. Переносить один канон в другую сферу стилеобразования пагубно для киноискусства.

В стилистике, как в научной дисциплине, изучающей способы употребления языка в различных формах языкового общения (а право такой апелляции я считаю доказанным В. Михалковичем в статье, открывшей дискуссию), существуют понятия нормы, стиля и стилистической окраски (стилистического значения). Мне представляется, что большой проблемой сегодняшнего стилеобразования в кинематографе вообще, в эпическом кинематографе в особенности, как и проблемой теоретического осмысления процессов стилеобразования, является то, что привычные нормы некоего «усредненного» экрана (усредненного не по художественному качеству произведений, а по «метрическим» параметрам) мы привыкли распространять на «вообще экран».

Крепко запомнилась жалоба одного хорошего режиссера, работающего для кино и для телевидения: «То недолет, то перелет. Снял телефильм на киностудии, старался соединить эпос с лирикой. Соединил, видел сам, другие говорили, что хорошо вышло. Стал смотреть на телеэкране — оказалась холодная, бесстильная вещь. «Эпическое» стало рваным. С «лирическим» еще хуже: снимал пейзажи, тщательно отбирал, монтировал, звучали поэтично, созвучно характерам героев, конкретным ситуациям. На телеэкране вышли в лучшем случае заставки и прокладки, а то и просто олеографии».

Запомнились ламентации и другого хорошего режиссера: «Смонтировал фильм, посмотрел — и ахнул. Снимал для обычного экрана широкоформатный фильм, сам того не подозревая. Там были бы живописные пятна, вышли же кляксы. Там был бы мой индивидуальный стиль, о котором умные люди добром писали, тут — бесстильность. Оказывается, я мыслю «широкоформатными» штампами, хотя ни одного широкоформатного фильма пока не снимал, и не снимал принципиально...»

Если принять во внимание, сколь устойчиво мы, вольно или невольно, отождествляем представления о героико-эпическом с «широкоформатностью» как «метрическим», но отнюдь не всегда стилистическим параметром, — принципиальность вопроса, думаю, станет ясна. В процессе кинематографического творчества, как и в процессе зрительского восприятия, нередко оказывается забытым принцип, высказанный некогда Матиссом: принимаясь за авторскую копию картины, увеличенную или уменьшенную по сравнению с оригиналом, художник должен з а н о в о пройти путь формообразования, выявления стилистических компонентов и постижения законов их сочетания.

«Исповеди», приведенные мною, показывают: нередко кажущаяся бесстильность — всего лишь маска стиля, рассчитанного на иной формат, да и — добавлю сразу — на иную длительность. И на иную интонацию, иной ритм течения эпического времени, если особенно говорить об эпических формах в современном кинематографе, о попытках создания героического характера и т. д.

И в этом видится один из существеннейших факторов сегодняшних процессов стилеобразования в кинематографе. Подчеркну, дело не в противоборстве, скажем, «кинематографической специфики». и «телевизионной специфики». Дело в том, что так же, как «разноформатность» современного экрана вызвала бурю в «живописном», «поэтическом», «романтическом» стилеобразовании, так иные процессы вызвали кризис «документального».

●

В самом деле, можно ли сегодня, ставя вопрос о «документальном» начале в киноискусстве, о «документальном» стиле, забывать о коренном переломе в нашем общем восприятии — и профессионально-кинематографическом, и массово-зрительском? Я говорю и о восприятии эпического течения и реального времени самого по себе, и о восприятии этого реального времени, отраженного и преображенного экраном.

Когда создавались первые советские фильмы о революции и гражданской войне, создавались по свежим следам событий, экран брал на себя роль просветителя, творца *несуществовавшей* реально (в необходимой полноте) «зримой летописи». Экран брал на себя функции *восполнения* насущно необходимых общественному сознанию эпохи документальных свидетельств о великих событиях. «Броненосец «Потемкин», «Октябрь», «Конец Санкт-Петербурга», «Мать» при всем разнообразии их стилистики, отвечали не только героическому стилю эпохи — стилю мышления, мироощущения, миропонимания прежде всего, но и тому принципу стилеобразования, построения образной системы, согласно которому документальное как функциональное органически было сплавлено с экспрессивным, эмоциональным, *лирическим* началом, в котором открывался, выражал себя индивидуальный стиль мастера. И — что принципиально — речь шла об интенсивном *общесоциальном* процессе, в котором «реконструкция» того, что я назвал «зримой летописью», была *единой установкой* художника и общества, мастера и зрителя.

Позже, в 30-е годы, процесс — по отношению к прошлому — продолжался не менее интенсивно, но в тесном единстве с процессом создания *современной* «зримой летописи». Документализм — для современников — таких фильмов С. Герасимова, как «Семеро смелых» и «Комсомольск», был не только не меньший, но больший, нежели многих, посвященных тем же событиям документальных лент. Эта реконструкция «зримого прошлого», «зримой истории» как единства прошлого и настоящего распространилась в последние предвоенные годы и на историческую тематику. При всем стилистическом несовпадении, скажем, «Александра Невского» С. Эйзенштейна и «Богдана Хмельницкого» И. Савченко фильмы эти роднит не одна только, вернее, не просто принадлежность к героическому стилю эпохи. Роднит их своего рода «обратная связь» со стилем мироощущения, миропонимания эпохи, прямое воздействие на это мироощущение, миропонимание, на их «документализацию».

Мощные монументально-эпические формы, проникнутые активным лирическим началом, созданные на протяжении 20—30-х годов, были неотделимы от конструирования, созидания не просто эмоциональной, но документально-зрительной, *зримой* памяти эпохи. Некогда С. Прокофьев, работая над музыкой к «Александру Невскому», решительно отказался от прямого использования монументальной по стилю музыки XIII века как стилистически не соответствующей «монументальной эмоции», которую должен был создать фильм. Можно с уверенностью, на мой взгляд, сказать, что открытие благодаря кинематографу новых форм летописания породило некогда подобное — и оставшееся не год и не два устойчивым — отношение к документальному материалу прошлого, породило в весьма широких зрительских слоях. Подлинно летописный, подлинно исторический, традиционно иконографический Александр Невский был «менее подлинным», нежели Невский — Черкасов. Так же точно и Чапаев с фотографий или запечатленный на документальной пленке, несхожий с Чапаевым — Бабочкиным, казался «неподлинным»,

то есть обладал меньшей выразительностью, нежели художественный образ.

(Замечу, слово «конструирование» я употребил без какого бы то ни было отрицательного оттенка, имея в виду то единство поэзии и правды, которое столь веско определил М. Горький в словах, очень к месту упомянутых А. Липковым в его статье.)

Происходило неизбежное накопление памяти — не забудем, на относительно коротком отрезке жизни того поколения, для которого документально (в строгом смысле слова) фиксируемая кинематографом память времени и собственная «личная», «биографическая» память хронологически совпадали. Нужно было время, нужен был концентрированный исторический опыт для того, чтобы взаимоотношения «биографической» и «кинематографической» памяти эпохи стали существовать на некой новой основе, чтобы один период большой исторической эпохи сменился другим и, соответственно, произошла неизбежная смена стиля — в той мере, в какой меняется стиль мироощущения человека и общества с обретением исторического опыта, исторической дистанции по отношению к событиям. Процессы были различны, неоднозначны, и характеризовать их — не дело этой статьи.

Мне важно лишь отметить, что при всем многообразии процессов до поры до времени документально-функциональная стилистика кинематографа была неотделима от общего развития киноискусства, во многом определялась этим развитием и определяла его.

Притом поток информации о повседневном течении реального исторического времени, эпического времени действительной истории, запечатленного экраном (естественно, в соответствии с содержанием эпохи, как времени героического), отличался двумя важнейшими качествами. Во-первых, и уровень техники, и сама специфика кинематографа (и съемки, и проката) диктовали отбор материала, строго подчиненного тому, что виделось — и виделось, абсолютно закономерно — как главное, центральное, определяющее. Это — немаловажная причина, почему героический стиль эпохи в фильмах 30-х годов выражен столь ярко. Во-вторых, этот поток действительного времени, запечатленного, аранжированного экраном, приходил к зрителю столь же дискретно, как и то, что именовалось по прокатным меркам долгих лет «художественными фильмами» в противовес «документальным фильмам». Встречи эти были однопорядковыми: кинозал, киноэкран, киносеанс, «документальный фильм», «художественный фильм»...

При всем своеобразии ситуации военных и первых послевоенных лет — к этому вопросу я вернусь специально — она была в основе своей та же. Лишь сравнительно недавно образовался не дискретный, а непрерывный поток «документальных экранных образов». И если полагать, что стиль — будь то стиль эпохи или индивидуальный стиль художника — есть метод построения художественного образа и принцип мироотношения художника в единстве этого метода и этого принципа, которое дает в произведении искусства эффект единства всех компонентов художественной формы (понимаемой как содержательная форма), — то возникновение этого непрерывного потока коренным образом должно было повлиять на принципы стилеобразования в кинематографе. Коренным образом оно должно было изменить и зрительское восприятие стилеобразующих элементов кинематографа, элемента «документального» — в первую очередь.

Вот цифры. В 1950 году в СССР было 15 тысяч телевизоров, в 1960 — 5 миллионов, в 1970 — около 35 миллионов, в 1975 — более 55 миллионов. Сегодня более 60 миллионов экранов могут единовременно, по живым следам, и не механически, а с неизбежной и немалой дозой хотя бы первичной аранжировки материала, говорить с десятками миллионов людей, используя документально-функциональную стилистику. Поток, организованный по законам этой стилистики, приучил за кратчайшее время память, сознание десятков миллионов людей к тому, что вот сейчас, сегодня, по свежим следам событий «зрительный ряд» эпохи, ее реальное эпическое время, ее героическое содержание, героический стиль

ее бытия подвергнутся осмыслению, обработке и предстанут на телеэкране.

Норме, которую с неизбежностью задает документально-функциональный непрерывный поток телевидения, вообще телевизионная стилистика, можно прямо противостоять (и, думается, повышенное внимание к цветному, широкоформатному, стереофоническому экрану, помимо прочего, есть еще и активно осваиваемая кинематографом форма такого противостояния). Можно ее стилизовать или в пику ей стилизовать приемы документального и игрового кино «дотелевизионной эпохи». Нельзя лишь ее не учитывать, как нельзя не учитывать и то, что в целостной общественной, индивидуальной зрительской памяти выстроены сегодня многослойные стилистические ряды.

Ряды эти выстраиваются благодаря монтажным многосерийным телефильмам — таким, как «Летопись полувека», «Наша биография». Различные стилистические структуры различных периодов соединяются, для них находится экспрессивная форма соединения, отыскиваются возможности, позволяющие «подавать» кадры — высказывания о себе минувших лет — с сохранением чистоты «старого стиля», его неповторимой интонационной окраски, и притом «подавать» в целостной структуре современного стиля, современной экспрессивной интонации.

Ряды выстраиваются и благодаря игровым многосерийным телефильмам: зритель привык к подробному, одновременно неспешному и занимательному течению повествования. Привык к внутреннему родству непрерывного течения реального времени, фиксируемого телеэкраном, и такого же течения эпического художественного времени на телеэкране. Возможности, открываемые киноискусству «стилистическими штампами» в сознании зрителя, многообразны. Возможно прямое выявление родственной структуры телеповествования и киностилистики (масштабные широкоформатные серии «Освобождения» на редкость уютно почувствовали себя на телеэкране); возможно активное противостояние этой поэтике — мастерским форсированием цвета, интонации, активным выявлением того зрелищного начала, какое свойственно только «большому» (сравнительно с телевизионным) экрану. Возможно, наконец, механическое следование специфически телевизионному принципу серийности, телевизионному развертыванию эпического художественного времени — тогда возникают четыре серии «Жизни и смерти Фердинанда Люса», широкоформатные и цветные, рассчитанные — по внутренней логике материала и вопреки очевидности — на показ в течение четырех вечеров... по телевизору; хотя бы потому, что зритель, не видевший ранее предыдущих серий, попади он в кинозал на вторую, третью или четвертую, почти ничего не поймет...

В сердцевине всего этого клубка — проблема взаимосвязи «стиля эпохи» и «формы времени» в современном киноискусстве.

Реальное историческое время, его эпическое течение, осмысливаемое телеэкраном, являет в зримых образах героический характер, драматический характер переживаемой нами эпохи войн и революций. Естественно, что эпическая форма художественного познания мира с неизбежностью остается одной из устойчивых стилистических структур в такую эпоху. Естественно и то, что, приняв бесспорный тезис Е. Дзигана о «героическом стиле эпохи» как определяющей характеристике эпических экранных форм, мы с неизбежностью должны задуматься, сколь соответствует динамика этих форм динамике самой эпохи, динамике понимания и художественного воплощения героического и эпического, монументального и лирического, «субъективного» и «коллективистского».

Меня, признаюсь, смутило то, что в статье Е. Дзигана понятие «стиль эпохи» предстает несколько статичным. Ясно, в поисках какого единства видит создатель фильма «Мы из Кронштадта» залог и преемственности лучших традиций советского киноискусства, и поступательного развития современного советского кино. С этим было бы странно не согласиться. Но именно в том, как подошел к проблеме Е. Дзиган, пытаясь придать дискуссии бо́льшую четкость и вывести ее на разговор о соотношении метода и стиля в совет-

ском кинематографе, вижу я некую существенную и принципиальную неточность.

●

Е. Дзиган поставил вопрос о «стиле советского киноискусства» вообще; подчеркну, не современного, как определяли предмет разговора остальные участники дискуссии, а именно вообще. И с логикой Е. Дзигана соглашаешься постольку, поскольку существуют общие задачи социалистической художественной культуры, единство целей и задач эпохи перехода от капитализма к социализму и коммунизму; существует преемственность традиций — основа основ нашего художественного развития. Существует, наконец, коренной принцип искусства социалистического реализма: изображать жизнь в ее революционном развитии, воздействовать на сознание людей, воспитывая их в коммунистическом духе.

Мне понятна, глубоко симпатична и внутренняя полемичность такого обобщения проблемы Е. Дзиганом: в некоторых статьях дискуссии вопросы стилистики слишком подчинили себе вопросы поэтики и вопросы эстетики, и режиссер, на мой взгляд, справедливо напомнил о том, что стиль — категория эстетическая, что есть не только синтаксис, но и семантика, и предостерег от того, чтобы способ выражения рассматривался слишком уж в отрыве от цели выражения, от всего того, что составляет творческое сознание и идейную установку автора, от социальной и идеологической цели и результативности творчества.

Но мне видится в подходе Е. Дзигана к проблеме другая крайность в понимании вопроса о стилевом многообразии нашего киноискусства.

Е. Дзиган пишет: «Доминантой подлинного стиля является мысль. Иными словами, то, что думает художник о круге проблем, которые его волнуют. Отношение творца к действительности, его творческий метод являются основными стилеобразующими факторами. В применении к кинематографу это означает также, что режиссер не является всевластным создателем стиля фильма. Определенные тенденции стиля заложены уже в драматургии — в сценарии... Можно ли было поставить сценарий В. Вишневского, игнорируя его дух, его своеобразную яркую манеру? Меня, как и Вишневского, привлекал стиль героико-эпический, отражающий патетику гражданской войны. Потому что родившийся в то время в советском искусстве героический стиль был стилем эпохи. Он отражал эмоциональный дух времени, концентрировал его социально-общественные, народные черты. То же самое могу сказать и о поставленном мною фильме «Железный поток». Стилистика картины во многом уже определялась неувядаемым произведением А. Серафимовича, его героическим пафосом».

Цитата длинна, но избавляет меня как одного из участников дискуссии от необходимости подробно рассматривать целый комплекс проблем, о которых все уже сказано Е. Дзиганом. Позволю себе процитировать еще один фрагмент статьи Е. Дзигана, прежде чем сделать попытку разобраться в некоторых парадоксах и проблемах, отдельных выступлений в дискуссии. «И сегодня этот стиль обеспечивает успех таких картин, как «Освобождение», «Они сражались за Родину», «Иваново детство» и другие. Это говорит о том, что потребность в героическом искусстве, в кинематографе крупных эпических полотен, отображающих большие, важные, масштабные события времени, очень сильна в народе. Не могу сказать, что современное кино эту потребность удовлетворяет», — пишет Е. Дзиган.

Дорогого стоит это сопоставление — на уровне художественного сознания самого творца — таких лент, как «Мы из Кронштадта» и «Железный поток». Произведений, действительно единых с точки зрения стиля эпохи, породившего роман Серафимовича и сценарий Вишневского, отразивших «эмоциональный дух времени», концентрировавших «его социально-общественные, народные черты». По законам этого же стиля эпохи постигается и одна из принципиальных удач советского кино 30-х годов — фильм Е. Дзигана по сценарию Вс. Вишневского. Но с точки зрения

тех же законов осуществленная три десятилетия спустя экранизация «Железного потока» есть не что иное как стилизация и притом, по моему глубокому убеждению, неудачная стилизация этого героического стиля, не отвечавшая реально потребности своего времени в героическом искусстве, в крупных эпических полотнах, о которой столь точно, справедливо и взволнованно пишет Е. Дзиган.

Не случайно в его статье есть тонкая нюансировка: героический стиль как стиль эпохи («Мы из Кронштадта») — стилистика картины («Железный поток») — «и сегодня этот стиль» («Освобождение», «Они сражались за Родину», «Иваново детство» и другие). Этой нюансировкой все сказано о целом комплексе проблем, как я уже отметил. Е. Дзиган абсолютно прав, когда пишет: «Приемы, способы работы у советских художников разные, а вот метод подхода к действительности, взгляд на нее — единый в своем существе. (...) Метод не только влияет на стиль. Метод в большой мере определяет стиль. Советское киноискусство имеет, таким образом, общую стилевую основу, если понимать стиль советского кино широко, базируясь на методе социалистического реализма. Стиль и метод в данном случае взаимодействуют, взаимовлияют». Приняв этот постулат, можно ответить на многие вопросы, включая и тот, которым тут же задается Е. Дзиган: «В чем же проявляется стилевая общность советского киноискусства, где, в каких компонентах стиля она обнаруживается?»

«В первую голову в выборе темы для художественного произведения, в выборе героя, в характере проблематики». Согласимся и с этим. Припомним, что при всем разнообразии стилистики есть, действительно, стилевая общность у «Чапаева» и трилогии о Максиме, «Депутата Балтики» и «Мы из Кронштадта». Общность прежде всего в том, что фильмы эти, повествующие о революции и гражданской войне, равно как и фильмы о современной жизни тех лет, такие, как «Великий гражданин», «Член правительства», «Комсомольск», выражают единство мироотношения и героев, и художников, и зрителей. Эти фильмы сегодня документальны по отношению к своей эпохе, они позволяют реконструировать то, чего не дает возможности реконструировать любой другой исторический источник: эмоциональный настрой, «историческое самочувствие» людей эпохи, их активно формирующуюся историческую память, их идеалы — в становлении, в процессе активного формирования.

Общность в том, сколь выражен в этих фильмах героический стиль эпохи, понимаемый прежде всего в плане общесоциальном. И общность, проистекающая от того, сколь отчетливо стиль эпохи, понимаемый в плане общесоциальном, запечатлелся в методе построения художественного образа, в принципе мироотношения художника, в конкретных целостных формах произведений искусства и в элементах, составляющих эту целостность: в пластической выразительности кадров, в напряженности монтажа, в насыщенности и, одновременно, лаконизме звуковой партитуры.

Общность эта, наконец, в изобилии, так сказать, фактов для кинохрестоматий. Кадр, запечатлевший Чапаева — Бабочкина и Петьку — Кмита у пулемета; еще кадр — Максим, во время демонстрации взобравшийся на столб; и еще — токарь Ерофеев А. Зражевского на баррикаде; профессор Полежаев на трибуне; гитара матроса Вальки, летящая в море; Чапаев в развевающейся бурке, летящий на коне; Наташа, Максимова жена, прикорнувшая у стола в редакции «Правды»; матрос Артем Балашов, шагающий среди кронштадтцев, обрастающий толпой, чеканящий: «Товарищи дорогие убиты...». И так далее — по эпизодам, застывшим кадрам-символам, обретшим самостоятельную жизнь, вошедшим в основной фонд зрительской и слуховой культуры нескольких поколений.

Вне этой культуры сегодня, например, невозможно читать фурмановского «Чапаева». Или «Железный поток» А. Серафимовича. Или «Разгром» А. Фадеева. Или «Конармию» И. Бабеля. Они «иллюстрированы» и «озвучены» теми «картинами» и интонациями, которые внес кинематограф в общую копилку героического стиля эпохи, понимаемого как в

плане общесоциальном, так и в плане художественного стилеобразования.

В начале 50-х годов, рецензируя фильм В. Басова и М. Корчагина «Школа мужества» по А. Гайдару, Л. Погожева, положительно оценив новую работу советского кинематографа, упрекнула режиссеров в отсутствии как раз таких кадров-символов, в отсутствии той стилистической интонированности, которая была свойственна фильмам прежних периодов. Жизнь, практика кинематографа внесли, мне кажется, ясность: фильм Басова и Корчагина был одной из первых ласточек нового «стилистического интонирования» героической темы — того, которое дало, в неразрывной преемственной связи с прошлым нашего киноискусства, лучшие фильмы 50-х и 60-х годов. И в той же копилке, внутри той же развивающейся культуры — и Марютка, бессильно опустившая ружье, из которого убит «синеглазенький»; и солдат Алеша Скворцов, обнявший за плечи девушку; и физик Гусев, идущий вдоль стены: кирпичи малы, кладка незыблема; и Синцов, глядящий вслед Серпилину; и коммунист Губанов, не падающий под пулями...

Это — продолжающийся ряд, в котором дальше — и советские солдаты, спасающие берлинцев из затапливаемого по приказу Гитлера метро, и иные кадры «Освобождения»; и солдат, погибающий под танком в «Они сражались за Родину»; и комиссар Амелин на сражающемся бронепоезде; и Курчатов в лаборатории; и герой «Укрощения огня» на полигоне... Все это единый ряд — цельное выражение героического стиля эпохи, непрерывно обогащающейся новым опытом новых поколений и обогащающей новые поколения жизнетворным опытом прошлых событий и дел. Но в этом ряду отчетливо видно то, что характеризует и стиль жизни, и стиль искусства в каждый новый, конкретный период развития. Вне этого ряда оказываются только стилизованные формы, которые ориентируются лишь на созвучность признакам старой, когда-то блестяще заявившей о себе стилистики.

С этой точки зрения и оказывается особенно важным то, что героический стиль — идет ли речь о стиле эпохи или о созвучном эпохе стиле искусства, — не поддается стилизации. Попытка стилизовать, скажем, «Мы из Кронштадта» или «Сорок первый» в принципе бесперспективна: можно стилизовать индивидуальную манеру Е. Дзигана или Г. Чухрая, овладеть чертами их индивидуального стиля, но стилизация (пусть и самостилизация) стиля эпохи даст лишь холодность, эмоциональную «незаразительность» произведения. Другое дело, если в конкретную художественную задачу входит воссоздание событий, эмоций, жизни того или иного периода героической эпохи и режиссура хочет воспользоваться стилем искусства, созданного на том конкретном этапе эпохи, как стилеобразующим фактором современного произведения.

Отличный и неоцененный еще по достоинству образец — «Время, вперед!» М. Швейцера. Интересно сделано это и Ю. Карасиком в «Шестом июля», С. Юткевичем в фильме «Ленин в Польше».

Итак, развитие, которое подразумевает динамику, изменение. Изменение самой действительности, человека, его психологии, его культурного уровня, форм его самосознания и самопознания. И подразумевает преемственность, п а м я т ь. Но сущностная неизменность героического характера эпохи лишь усложняет задачу: одновременно передать в п р и м е т а х х у д о ж е с т в е н н о г о с т и л я и такую неизменность, и динамику стиля эпохи, понимаемого в плане общесоциальном.

Сказав о сложности задачи, вспоминаю прежде всего примечательный эпизод на одной из годовых отчетных мосфильмовских конференций. Вышел на трибуну сорокалетний режиссер и хорошо, страстно говорил о самовыражении, о потребности в таковом, о его трудности и его ф о р м о о б р а з у ю щ е м х а р а к т е р е, налагающем отпечаток на весь процесс создания фильма, во многом — определяющем этот процесс. Потом стоял на трибуне маститый кинематографист, один из самых известных деятелей нашего искусства 30-х годов, и сердился: «Мы создали фильмы, принесшие мировое признание советскому кинематографу, и не думали ни о каком самовыражении. Мы отражали эмоциональный дух

времени, концентрировали его социально-общественные, народные черты. А ваше «самовыражение» может завести только в тупик». Другой сорокалетний режиссер рассердился еще больше и очень толково рассказал, что как раз самовыражение определило стиль картин Эйзенштейна, Довженко, Пудовкина, Козинцева, Трауберга, Зархи, Хейфица, Эрмлера, Дзигана, братьев Васильевых в 30-е годы. Наконец, выступил другой известный художник старшего поколения и, улыбаясь, сказал: «Я удивился, услышав слова моего старинного друга; сам я никогда об этом не задумывался, а задумавшись — убедился: как вам ни покажется странным, но ведь он прав. Мы действительно тогда как-то не думали о том, что ныне называют «самовыражением», мы просто делали то, чего не делать не могли, что делать было нужно и чего, кроме нас, никто сделать не мог. Мы делали то, что казалось нам само собой разумеющимся. И как-то само собой получился контакт со зрителем: мы просто жили одним, чувствовали одинаково, думали об одном».

Я готов отнести эти слова по разряду «непреложностей и парадоксов стиля», если воспользоваться словами Б. Рунина. Но как объяснить «парадокс», открывшийся в этом споре?

Как ни относиться к термину — за ним стоит важнейшая проблема. Значит, что-то неодинаково в звучании проблемы для поколения основоположников советского кино и для нынешних «сорокалетних». Добавлю, что понимаемый не на уровне «слов», а на уровне реальной жизни искусства стилеобразующий фактор «самовыражения» породил и исповедальность «Баллады о солдате», и лиризм «Дома, в котором я живу», и своего рода «антисимволичность» стилистики «Школы мужества» некогда, еще в начале 50-х годов...

Иду в кинотеатр и смотрю подряд «Они сражались за Родину» С. Бондарчука, «Восхождение» Л. Шепитько, «Фронт без флангов» и «Фронт за линией фронта» И. Гостева, «Двадцать дней без войны» А. Германа, серию «Жизнь и смерть Фердинанда Люса» А. Бобровского, «Океан» Ю. Вышинского, «Укрощение огня» Д. Храбровицкого, «Отклонение — ноль» А. Столпера, «Приезжую» В. Лонского, «Подранки» Н. Губенко, «Дядю Ваню», «Дворянское гнездо» и «Романс о влюбленных» А. Кончаловского, «Белое солнце пустыни» В. Мотыля, «Блокаду» М. Ершова, «Ночь над Чили» С. Аларкона и А. Косарева, «Собственное мнение» Ю. Карасика, «Судьбу» и «Любовь земную» Е. Матвеева, «Служебный роман» Э. Рязанова...

Припадаю к живительному источнику нашей дискуссии и обнаруживаю, что о большинстве названных фильмов мои коллеги либо не говорят вовсе, либо говорят вскользь, либо, как получилось с «Приезжей», возникает странность: фильм о молодой учительнице, обосновавшейся в калининском селе, поставлен в один ряд с «Судьбой человека», «Балладой о солдате», «Калиной красной» как имевший зрительский успех — и только...

Посмотрев все эти фильмы, сопоставив их с виденным ранее — с «Освобождением» и «Солдатами свободы» Ю. Озерова, с «А зори здесь тихие...» С. Ростоцкого, с «Иронией судьбы» Э. Рязанова, — решительно соглашаюсь с мыслью В. Михалковича о «смешении языков» и нахожу утешение в жестком приговоре Е. Дзигана: «И многоязычие, и разностильность имеют свое точное наименование — эклектика. Если в фильме смешиваются разные стили — это скорее говорит об эклектизме авторского произведения, чем о некоем многообразии языков-стилей, уживающихся в одном фильме, как пытается уверить читателей автор статьи», то есть В. Михалкович. Впрочем, позвольте: Е. Дзиган говорит о драме, так сказать, внутри одного фильма. Разностильность, бросающаяся в глаза после столь обильных встреч с экраном, — четкая характеристика современного нашего кино в целом. «Стилевая общность советского киноискусства», о которой пишет Е. Дзиган, есть общность разностильности, общность эклектики? Это явствует из сказанного им («ИК», 1978, № 4, стр. 111).

Я не возвращаюсь к тому, о чем достаточно сказал в предыдущем разделе. И к тому, о чем очень хорошо сказал А. Липков: разностильность — синоним эклектики в том слу-

чае, когда разные стили соединены неорганично, механически. Об этом совершенно справедливо напоминает и В. Михалкович, когда пишет, что «соседство языков заставляет нас острее воспринимать каждый из них, но в отдельном, конкретном фильме подобное соседство из противопоставления должно обязательно перерасти в сотрудничество, когда каждый из языков-стилей сможет активно участвовать в образовании общей смысловой партитуры произведения».

Начинаю искать, как «сотрудничают» два стиля — «документальный» и «живописный», учитывая, что «во многих теперешних картинах декоративные массы оказываются наиболее активным формообразующим фактором. Бывает даже, что эстетическое воздействие определяется ими, а не персонажами. Прихотливо, причудливо скомпонованные, красочные декоративные массы в таких случаях подавляют человека, низводя до роли... особого пластического акцента». Я согласен с В. Михалковичем и в том, что «некоторых молодых режиссеров 70-х годов... характеризует как раз подчеркнутая, иногда даже демонстративная забота о пластичности кадра».

Характеризует это «Н. Михалкова, В. Титова, С. Соловьева, да и не только их». Верно. Не только. Например, режиссеру С. Эйзенштейну «подчеркнутая, иногда даже демонстративная забота о пластичности кадра» была очень свойственна. Бывало и так, что эстетическое воздействие определялось декоративными массами, а не персонажами. В какое-то время это считалось «моветоном», как говаривал Иван Александрович Хлестаков. Сейчас — вернулось, и уже несколькими волнами. Дало возможность, например, А. Кончаловскому наконец-то органически соединить Тургенева и кинематограф. При том Тургенев в кино вовсе не был «улицей безъязыкой» и до «Дворянского гнезда», и, так сказать, параллельно ему. На экране возникали — и до, и после фильма А. Кончаловского — и «Накануне», и «Отцы и дети», и «Рудин»... Стиль этих фильмов, если воспользоваться терминологией, уже установившейся в ходе дискуссии, — и «документальный», и «живописный». «Документальный» в том смысле, что экран добросовестно симулировал «правдошность» происходящего; беда была только в том, что не возникало ни поэзии тургеневских времен, воскрешенных магией техники и искусства, ни поэтики тургеневского романного времени, претворенного в логике кинематографического времени, кинематографического образа времени.

Что до «живописности» — ее метаморфозы были и, как правило, остаются еще более удивительными. К ней стремятся. Ее взыскуют, памятуя, что Тургенев был «художник слова», что пластическая выразительность его описаний — признанно совершенна, живописна. И околотургеневская (можно бы говорить и об околочеховской, окологорьковской и т. д.) «живописность», при всех ее субъективно высоких намерениях, оборачивается описательностью, наивным стремлением «изобразительно документировать» тургеневскую «живопись словом». «Пластические массы» слова превращаются в целлулоидные пейзажные штамповки, эффектные позы персонажей. Но самое существенное то, что уходит «живописность» из среды, в которой живут тургеневские герои, из текста, который произносят они или закадровый голос.

Беру на себя смелость утверждать, что к И. С. Тургеневу постулат Е. Л. Дзигана («Определенные тенденции стиля заложены уже в драматургии — в сценарии») относится не в меньшей степени, нежели к В. В. Вишневскому или А. С. Серафимовичу. Тургеневская проза есть «стилеобразующий фактор» по отношению к тургеневской экранизации. И заслугой А. Кончаловского было, на мой взгляд, прежде всего то, что он сумел «расчленить» язык Тургенева и стиль. Тургенева, с тем чтобы потом создать на экране стиль, оказавшийся адекватным тургеневскому, и дать самому Тургеневу; его героям, его эпохе заговорить на тургеневском языке.

«Живописное» стало у А. Кончаловского не «документальным», а монтажным — если последнее слово в данном случае употреблять в том смысле, в каком употребляли и употребляют термин «монтажный фильм» по отношению, скажем, к «Обыкновенному фашизму»

М. Ромма, дабы отличить подобные работы от того, что привычно ассоциируется с понятием «документальный фильм».

«Дворянское гнездо» — фильм правдивый, потому что среда, интонации, характеры его органичны. Изображение действительности в нем исторически конкретно, ибо реалии среды максимально точны и максимально обобщены, в них выявлен стиль самой эпохи, о которой повествовал Тургенев и повествует фильм. Притом — и это в данном случае для меня самое важное — в прочтении романа, в постижении стиля Тургенева я отчетливо вижу духовный, культурный, исторический опыт современной нам эпохи, эпохи революционной и героической, которая во всеоружии своего опыта способна глубоко и точно интерпретировать и «антигероизм» Лаврецкого, и духовную драму Тургенева, его героев, и пафос исторической надежды, которым пронизан роман, все творчество Тургенева. Для меня интересна и важна в «Дворянском гнезде» личность автора фильма, органически связанная с идеей, с практикой «действительности в ее революционном развитии».

И фильм для меня документален, уже в самом строгом смысле этого слова. Сугубо документален. Ибо он привлекает меня высокой мерой прочтения тургеневского романа как документа той эпохи, как документального свидетельства непрерывности культуры наших размышлений о судьбах России, времени, личности во времени, в истории, в России. При всей полноте художественного фильм, если угодно, источниковедчески точен. Он документален для меня и как свидетельство духовной жизни, духовных исканий моего времени (может, это и есть «самовыражение» режиссера?..). Соединяя характеристики этой сугубой документальности, могу сказать, что фильм историчен; в нем — и преемственность национальной художественной традиции, и критическое усвоение традиций мирового кино (вплоть до «почти цитат» из Феллини в «парижских» эпизодах).

Итак, фильм еще и национален по форме, по стилю. Более того, по отношению автора к проблеме стиля.

Тургенев, припоминается, едва ли не первый, если попытаться пойти по пути, предложенному Ю. Богомоловым, в ряду тех русских классиков, кто «брал стилем». Он несколько раньше Бабеля жаловался «на бедность своего воображения, на бескрылость фантазии, на неспособность что-либо придумать и описать, кроме известных ему фактов». Боюсь даже, что он «вне стиля не понимал своего времени», а его «проза такова, что вне стилевой ткани смысл ее почти неуловим», и «принцип тотальной стилистики» был и его, Тургенева, принципом. Как, впрочем, и «прямо противоположный принцип стилевой выразительности, предполагающий отражение реальности в формах самой реальности».

Не обнаружил ли старый мастер (высказывание которого приводилось чуть выше), нежданно для себя увидевший правду в том, что для него и его ровесников и соратников вопрос о «самовыражении» и вопросом-то не был, и в то же время давший нашему кинематографу несколько первоклассных произведений, отличающихся яркой индивидуальностью видения, личностной интонацией, активной отраженностью личности творца в материале и форме, — не обнаружил ли он принародно на мосфильмовской конференции свойство нашего киноискусства 30-х годов: органичность? А этим — и органическую связь стиля эпохи и индивидуального стиля больших художников кино тех лет? И — органичность самой эпохи, в том смысле слова, в котором мы говорим об органических эпохах, создающих стилистический канон? Не обнаружилась ли тем самым, при всем новаторстве нашего кинематографа, органическая связь той поры с лучшими традициями русской культуры, всей мировой культуры?

Отвечаю на все вопросы утвердительно и ясно вижу в том, что тотально и поспешно определяется как эклектичность современного стиля, — поиски и обретения новой органичности, соответствующей сегодняшнему этапу развития нашей эпохи.

Статью вторую см. в следующем номере

Л. Гогоберидзе

Что за фабулой?

Фильм называется «Диалог» и главное действующее лицо в нем женщина-журналист, сотрудник отдела писем. По роду работы и по душевным склонностям она занимается делами, которые принято называть конфликтными. У сельской школы, например, оборотистый делец небезуспешно отвоевывает часть земли, и журналисту нужно положить немало труда, чтобы восстановить справедливость.

Школе помочь удается, а горе старой женщины остается при ней. Она пришла в редакцию просто поговорить — есть семья, родные, но она одинока. Дети заняты только собой, своими делами.

Разные встречи — печальные, смешные, любопытные. Но главная встреча героини «Диалога» — с самой собой, со своими собственными проблемами, которые неожиданно и резко изменят привычное течение ее жизни.

Не станет матери, поздно обретенной (обстоятельства надолго разлучили их) и потому особенно дорогой. Не станет мужа — он встретит другую женщину и уйдет от жены. Он разлюбит, а она — нет. И тут ни друзья, ни дети не в утешение. А детей надо еще и оградить от последствий случившегося.

Что будет дальше? Как сложится жизнь сорокалетней женщины? Нам, как и ей, это неизвестно. Неизвестно, улыбнется ли ей счастье, но то, что она перетерпит свое горе и будет работать, растить сына и дочку, в этом у нас сомнений нет: жизнь научила ее мужеству.

Сценарий фильма написан Заирой Арсенишвили (мы знаем ее по картине «Переполох»), Эрломом Ахвледиани (одним из авторов «Пиросмани») и известным грузинским кинорежиссером Ланой Гогоберидзе.

Скажем откровенно: хотелось выяснить не столько причину обращения режиссера к современной теме — все картины Л. Гогоберидзе так или иначе связаны с сегодняшним днем, и потому первый ответ нетрудно было предугадать. Интересовало другое: что за фабулой «Диалога»? Какие проблемы, социальные и психологические, показались режиссеру новыми и важными.

Можно было понять выбор актрисы на главную роль и вновь предугадать ответ режиссера. Софико Чиаурели снималась у Л. Гогоберидзе в «Рубежах», в картине «Переполох», и, судя по всему, общая работа приносила художникам удовлетворение. Но и здесь прежде всего хотелось узнать: увлечена ли актриса новой работой и если да, то чем же интересна ей роль.

На вопросы ответил разговор с режиссером и просмотр уже отснятого материала картины.

— Тема «Диалога» — моя тема, — сказала Л. Гогоберидзе. — Героиня фильма близка мне. Не судьбой, не тем, что конкретно происходит с ней на экране, но отношением к жизни.

Очень хочется сделать портрет героини объемным. Чтобы были ясны социальные, биологические, психологические корни образа. Мне, например, чрезвычайно важно отношение женщины к детям, к матери — отношение всегда иное, нежели отношение мужчины к детям и родителям. Мать — дочь — мать — эту кровную связь хочется выразить особенно отчетливо и ярко.

Когда фильм снят женщиной, высший комплимент в его адрес — «мужской» фильм. Мужская рука, мужской почерк. Мне хочется утвердить женскую точку зрения на мир — такую же неповторимую, особую, как прикосновение матери к ребенку. Нежность — вот, пожалуй, то, что ее определяет.

Однако, делая «женский» фильм, мы с Заирой Арсенишвили вовсе не хотели отдать героя картины на растерзание. Эрлом Ахвледиани все равно не позволил бы нам этого. А если серьезно, то у меня нет устоявшейся точки зрения на развод. Иногда это благо, иногда трагедия, но горе он приносит всегда. Нам хотелось показать то, что причиняет страдания. И еще сказать: как бы сложно ни складывались обстоятельства, вести себя подло человек не должен.

Современная женщина по-

ставлена перед проблемами, которые трудно разрешить однозначно и без потерь. Я не говорю о чрезмерной занятости, которая не может не влиять на характер. Работа требует от женщины и формирует в ней независимость, смелость, проявляющиеся не только в служебной, но и в иных жизненных сферах. А с другой стороны, благополучие дома, семьи предполагает в женщине едва ли не противоположные свойства натуры. Как соединить столь разные требования в гармоническое целое? Возможно ли их соединить?

Вряд ли мы дадим исчерпывающие ответы на эти вопросы. Согласитесь, трудно предлагать решение для тех психологических и общественных ситуаций, которые находятся лишь в стадии развития. Но поставить эти вопросы и правдиво показать эти ситуации было одной из задач «Диалога».

Фильм, внутреннее движение которого почти всецело связано с личностью главной героини, требовал актеров с высоким духовным потенциалом. Индивидуальность исполнителя накладывает особый отпечаток на то, что он играет.

Мы с самого же начала хотели, чтобы роль героини исполняла Софико Чиаурели: духовная суть образа и человеческая индивидуальность актрисы удивительно близки друг другу. Что же касается характера как такового, то здесь мы сознательно «подлаживались» под темперамент исполнительницы. Учитывали ее порывистость, остроту реакций, открытую эмоциональность. Причем все это в актрисе гармонично соединяется с такими качествами, как деликатность, чуткость, духовная интеллигентность. Для образа это чрезвычайно важно. Мне особенно дороги те минуты, те эпизоды, где видна ранимость героини, ее растерянность...

Теннисный корт. Слышны резкие удары по мячу, видны трибуны, заполненные оживленными зрителями. Среди тех, кто еще пробирается на свои места, двое: мужчина и женщина. Мужчина лет сорока пяти или около того, на его резко очерченном лице — скучающее и даже чуть брезгливое выражение. Он молчалив, зато женщина чрезмерно говорлива. Даже если не знать, что здесь должно произойти и что этому предшествовало, томительное ощущение чужого неблагополучия охватывает вас едва ли не с начала эпизода. Не потому, что эти двое выясняют отношения — слова произносятся самые нейтральные: что-то о машине, о детях, о путешествиях,— но по тому, как ведет себя женщина.

Ее эмоциональная чрезмерность явно искуственна, явно вымучена. Тон голоса один, а глаза другие, и разговаривает она со своим спутником странно: перескакивает с предмета на предмет, не дожидается ответа и поминутно заглядывает ему в глаза. От небрежной, не замечающей себя победительности, столь свойственной многим героиням Софико Чиаурели, здесь не осталось и следа, как нет следа и той оживленной, легкой женщины, которую мы видели вначале.

И к той, первой, и ко второй актриса внимательна прежде всего. Мы смотрим материал вместе — его, как всегда, больше, чем надо, и потому сокращения неизбежны, но исполнительницу это не огорчает. Она и режиссер легко сходятся на том, что следует расстаться с пусть и милыми, но правде чувств, глубине происходящего мало что дающими подробностями.

Например, что времени уже с утра у героини в обрез, что сразу надо и встать, и привести себя в порядок, и разбудить детей, и накормить их завтраком, и переделать еще множество мелких дел, можно выразить и в этих, кроме информации, мало что дающих подробностях, а можно — в жесте руки, на ходу, в дверях кухни старающейся попасть в рукав халата. Все остальное, сообразуясь со своей собственной жизнью, своим собственным опытом, домыслят зрители.

Зато, скажем, в эпизоде «встречи» ничего отвлекающего нет, хотя мы увидим и женщин, молчаливо застывших в ожидании, и стол под белой скатертью, и жениха юной Софико — так зовут героиню, — и еще что-то, что попадается нам на глаза, но чего мы не запомним, потому что будем воспринимать окружающее глазами Софико. Она же будет стоять отдельно ото всех, плотно прижавшись к стене, словно боясь упасть, и будет неотрывно глядеть на дверь, а когда войдет мать, так же неотрывно глядеть на мать, но шага ей навстречу не сделает. И только тогда, когда та подойдет совсем близко, неуверенно протянет ей руку. И так же медленно, явно сдерживая себя, чтобы не обнять дочь, не броситься ей на шею, возьмет эту руку женщина с прекрасным лицом и седыми волосами...

Интервью вела Н. Георгиева

Причастность к судьбе народной

К 80-летию Н. М. Ужвий

Это поколение исполинов, благородных рыцарей искусства — Амвросий Бучма, Гнат Юра, Дмитро Милютенко, Юрий Шумский — основатели и корифеи актерской школы украинского советского театра. Убежденные, пламенные партийные художники. К их числу принадлежит и Наталья Михайловна Ужвий, народная артистка СССР, Герой Социалистического Труда.

В тот год, когда нашу страну всколыхнул Великий Октябрь, молодая актриса любительского драмкружка из маленького городка Золотоноши делала свои первые шаги в искусстве, играла в агитспектаклях перед красноармейцами, уходящими на фронт.

Вскоре после гражданской войны началась ее работа на профессиональной сцене — в драматических театрах Киева и Одессы, а затем в знаменитом харьковском театре «Березиль», которым руководил выдающийся мастер советского театра, режиссер-новатор Лесь Курбас.

Наталья Ужвий играла в спектаклях, различных по стилю и жанру, но всегда искренне, взволнованно, эмоционально. Трепетное отношение к театру — храму искусства и веру в высокое предназначение актерской профессии Ужвий пронесла через всю свою творческую жизнь. Сцена была и оставалась ее самой большой любовью. Однако кинематограф тоже не мог не привлечь внимание актрисы. На Одесской кинофабрике Наталья Ужвий сыграла свои первые кинороли. Там же вместе с ней начинали Александр Довженко и Николай Охлопков, Микола Бажан и Юрий Яновский.

Первые киноработы Натальи Ужвий — в сатирическом фильме «П. К. П.» и в исторической драме «Тарас Трясило» — не дают истинного представления о ее таланте. Только с приходом в кино слова, с появлением в кинодраматургии сложных человеческих характеров представилась для уже известной театральной актрисы подлинная возможность раскрыть на экране свое богатое и яркое дарование.

Наталья Ужвий принесла в кино высокую театральную культуру. Творческая индивидуальность актрисы никогда не подчинялась заранее заданной схеме. Самобытный талант

Ужвий обогащал образный строй фильма, и это отлично понимали режиссеры, у которых она снималась,— Григорий Козинцев и Леонид Трауберг, Леонид Луков и Иван Кавалеридзе.

В 30-е годы Наталья Ужвий сыграла в кино разноплановые роли. Это женщина-труженица Горпина, героиня фильма Леонида Лукова «Я люблю»; хитрая и коварная хищница Настасья Макаровна из «Прометея» Ивана Кавалеридзе; Оляна — подруга народного героя, руководителя крестьянского восстания в «Кармелюке» Григория Тасина.

Кинематографический опыт, накопленный Натальей Михайловной Ужвий, помог ей создать один из лучших образов нашего киноискусства. Благодаря мастерству актрисы сравнительно небольшая по объему роль солдатской вдовы Евдокии Козловой стала одной из центральных в фильме «Выборгская сторона», последней части трилогии о Максиме Григория Козинцева и Леонида Трауберга.

В казахстанской степи режиссер Игорь Савченко ставил фильм «Партизаны в степях Украины» по пьесе Александра Корнейчука. Одну из главных ролей в этой картине сыграла Наталья Ужвий. Вместе с ней снимались замечательные русские актеры Николай Боголюбов и Борис Чирков.

А затем, в 1943 году, на ашхабадском стадионе, усыпанном солью, заменившей снег, родилась «Радуга». По повести известной писательницы Ванды Василевской режиссер Марк Донской снял фильм о войне, потрясший своей суровой жизненной правдой. Главную роль — партизанки Олену Костюк — сыграла Наталья Ужвий. Образ, созданный ею, стал символом героизма нашего непобедимого народа.

О том, как сыграла актриса эту роль, написано уже немало страниц. Но, посмотрев недавно «Радугу», еще раз увидев Олену Костюк, которая с ребенком на руках, гордо подняв голову, идет на казнь, я подумал, что есть в искусстве великих художников необъяснимая тайна, позволяющая им в течение долгого времени владеть умами и сердцами людей.

С Натальей Михайловной Ужвий я встретился на съемочной площадке уже в 50-е годы. В моей картине «Пламя гнева» она сыграла героико-патриотическую роль Анны Золотаренко, жены гетмана Богдана Хмельницкого, а в фильме-спектакле по пьесе А. Корнейчука «Калиновая роща» — роль председателя сельсовета Натальи Ковшик.

Наталья Ковшик до сих пор остается одним из лучших образов наших современниц, созданных на советской сцене и в кино,— столько доброты, мудрости, любви к людям вложила в него актриса.

Думается мне, для того, чтобы создать характеры такой силы, как Евдокия Козлова, Олена Костюк, Наталья Ковшик, нужно не только владеть выдающимся актерским мастерством — необходимо понимать душу своего народа, постоянно ощущать личную причастность к его судьбе, гореть партийной страстностью художника.

Наталья Михайловна Ужвий в полной мере одарена всем этим богатством. И сейчас, в год своего 80-летия, с неизменным и огромным успехом она играет на сцене Киевского театра имени Ивана Франко, потрясает сердца, как на протяжении всей своей творческой жизни. Великое спасибо ей за это!

Тимофей Левчук

Вит. Аксенов

КПД научного кино

Размышления директора студии

Древние греки были, конечно, неисправимыми фантазерами. Но кое-что они придумали толково. Я бы даже сказал — они определили многовековую программу ряда серьезных научных исследований.

Древних мудрецов я не случайно вспомнил в преддверье размышлений о современном научно-популярном кино. Ведь сегодня не в меру авангардистские кинодеятели Запада сплошь и рядом задурманивают сознание своих соотечественников всякой антинаучной чепухой, предлагая доверчивому зрителю результат своего больного воображения. Глядя на выдуманные ими чудовищные комбинации человека и, скажем, крысы, невольно радуешься, что современная генетика оказывается бессильной реализовать эти жуткие программы. Древние творцы были куда гуманнее — они предложили нам Кентавра как поэтический и в какой-то степени романтический образ. Я бы оставил этот образ нам, деятелям научного кино. Впрочем, подобная идея не нова. Еще Даниил Данин в интересной статье «Сколько искусства науке надо?» предложил Кентавра как поэтический символ единения науки и искусства в кинематографе. Примем этот символ.

Не так давно, в середине 1976 года, пресса известила мир, что ученые обнаружили во вселенной новую галактику, которая удалена от нас на 10 миллионов световых лет. Событие это, потрясшее астрономию, прошло незаметно для рядового современника — открытием новой галактики его удивить нынче весьма трудно, ибо он занят решением вполне конкретных и не менее грандиозных земных проблем.

И впрямь XX век приучил нас почти ничему не удивляться.

С одной стороны — это свидетельство того, что Человек поверил в могущество своего Гения. С другой — это действие известного эмоционального ограничителя в восприятии мира современным человеком как одна из форм его самозащиты от лавины несущейся информации.

Но ведь задача научно-популярного кинематографа как раз и состоит в том, чтобы удивить зрителя необычностью обыденного, удивить тем, в чем он, зритель, чего-либо удивительного не видит. В этих экстремальных условиях, прямо скажем, кинематографу бывает нелегко.

Есть еще одно обстоятельство, затрудняющее нашу деятельность на поприще пропаганды научных знаний. Это — устаревшие взгляды на задачи и возможности научно-популярного экрана. Смешно, но у некоторых кинозрителей еще существует представление о научном кино как о насильственном приложении к художественным кинопрограммам. Они по старинке именуют документальные и научно-популярные фильмы «киножурналами» и соответственно относятся к ним не более как к некой дополнительной информации.

Однако, с другой стороны, научно-техническая революция породила небывалый интерес к проблемам науки и техники. Значительно увеличился тираж книг и журналов, спешащих рассказать читателю о том фантастическом, что, оказывается, происходит рядом с нами и что мы ожидали увидеть не ранее чем... в 2000 году.

«Ленинград. Соревнование в действии»

А нередко мы становимся свидетелями того, как научные истины, считавшиеся в начале века аксиомами, ниспровергаются. И ниспровергаются с такой быстротой, что это едва успевают зафиксировать непрерывно совершенствуемые электронные машины.

На наш взгляд, НТР застигла научный кинематограф врасплох, ибо всю свою предшествующую жизнь он выполнял по преимуществу роль популяризатора знаний. Некоторое время работники научно-популярного кино делали вид, что, собственно, ничего особенного не происходит, и не спешили перестраиваться. Но долго так продолжаться, естественно, не могло. Жизнь потребовала пересмотра позиций — из тихих тылов научное кино срочно должно было выходить на передовую. Причем выходить с новым видом оружия. Предстояло сменить многое — от научного материала фильмов и характера его освещения до интонации дикторского комментария. Но главное — надо было отказаться от психологии лектора-популяризатора, надо было занять позицию боевого публициста, страстного пропагандиста революционных идей научного прогресса.

Эта смена старого новым всегда сложна — ведь старое обладает преимуществом удобного, обжитого. Революция происходила в науке, пока еще — не в кино.

И все же обстоятельства работали на реорганизацию научного кинематографа. Целое поколение сценаристов, режиссеров и операторов должно было либо уступить дорогу новой генерации, либо в корне пересмотреть свои позиции. Начался длительный, болезненный, но конструктивный период активного притока молодых творческих кадров. Время требовало смелых идей, новых приемов художественного осмысления материала, так что задачи научного кинематографа смог осуществлять теперь прежде всего публицист, способный к активной пропаганде тех принципиальных явлений и открытий, что несла с собой НТР. Такие «буйные головы» нашлись. С их приходом стал стремительно меняться и язык научного кинематографа. Позволю себе обратиться, может быть, к не очень точной, но показательной здесь аналогии. Ведь, скажем, бутафоры, с одинаковой уверенностью воспроизводившие пейзаж любой, даже не видимой с Земли планеты, перед лицом подлинных документов, полученных из космоса и из научных лабораторий, некоторое время находились в рас-

терянности. Но затем направили свою энергию на уже иное, подкрепленное научными изысканиями воспроизведение жизни следующего, XXI века.

Перемены в научном кино не замедлили сказаться и на реакции зрителей. Удачные научные фильмы стали собирать у касс кинотеатров очереди: люди хотели принять участие в обсуждении научной проблемы, еще вчера считавшейся никому не известной.

Правда, поначалу свои гражданские позиции стали завоевывать фильмы, материал которых носил несколько сенсационный характер. Авторы таких лент справедливо рассчитывали привлечь внимание необычной постановкой вопроса и необычным толкованием тех научных выводов, которые касались самой жизни. Это были разные проблемы — думают ли животные, кто такие индийские йоги, стоит ли растопить Арктику или как рождается в человеке конформизм... Но с течением времени сенсационность самого материала постепенно уступила место попытке показать путь рождения научной или технической идеи, сложность и драматизм этого процесса. Да к тому же в зрителе уже произошли перемены, которые позволяли обращаться к нему с самыми разнообразными, на первый взгляд специальными, проблемами науки и техники. Мы должны признать, что за последние годы кривая успеха научного кино неуклонно движется вверх, отвечая зрительским запросам.

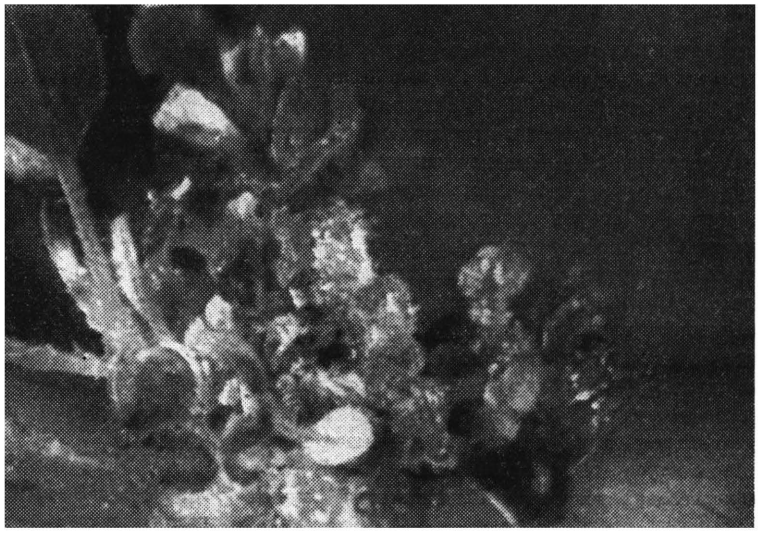
Я твердо убежден, что процесс этот имеет устойчивую тенденцию и что, подобно айсбергу, он обнаружил себя сегодня лишь частично. Научное кино несомненно завоевывает все более обширный плацдарм в сфере интересов современного человека.

Такое внимание зрителя обязывает научное кино к многому. И прежде всего к осознанию своей социальной функции. Научно-популярному экрану важно показать современному зрителю, что он живет в эпоху, не имеющую аналогий в прошлом, — в эпоху научно-технической революции, в эпоху гигантских изменений, происходящих в обществе, строящем коммунизм. В этой связи возникает особо ответственная задача пропаганды наших достижений, пропаганды исторических решений XXV съезда КПСС, научно-производственных заданий десятой пятилетки, правовых основ новой Конституции СССР.

В Письме ЦК КПСС, Совета Министров СССР, ВЦСПС и ЦК ВЛКСМ «О развертывании социалистического соревнования за выполнение и перевыполнение плана 1978 года и усилении борьбы за повышение эффективности производства и качества работы» подчеркивается, что одно из важнейших звеньев в системе мер, ускоряющих научно-технический прогресс, партия и правительство видят в укреплении связей науки с практикой, обеспечении повсеместного поворота научных разработок в русло интенсификации производства. Усилия проектных и конструкторских организаций нацеливаются на концентрацию научно-технических ресурсов на решающих участках науки и техники. Расценивая деятельность инженерно-технических работников в этом направлении как их профессиональный и нравственный долг, Письмо призывает «добиваться быстрейшего внедрения достижений науки в народное хозяйство». Одновременно Письмо обращено к интеллигенции, работникам культуры, которые своим трудом могут способствовать ускорению научно-технического прогресса, вносить свой вклад в развитие народного хозяйства. «Пусть в рабочий ритм пятилетки вливается творческий труд инженера и агронома, поиск ученого, опыт и знания педагога и врача, песня и вдохновенная строка писателя!» — говорится в этом документе, нашедшем горячий отклик в народе, во всех слоях нашего общества.

Совершенно очевидно, что в этих условиях научный фильм выходит на передовые рубежи в решении конкретных задач, выдвинутых XXV съездом КПСС и развитых в последующих партийных документах, в особенности в решениях, принятых декабрьским (1977 г.) и июньским (1978 г.) Пленумами ЦК КПСС, в замечательных речах, произнесенных на этих Пленумах Леонидом Ильичом Брежневым, в его по-отечески мудрых и поучительных беседах с трудящимися Сибири и Дальнего Востока. Это рубежи не менее (а, может быть, и

«На пути конструирования клетки»



более) важные, чем те, которые занимает сегодня игровое кино, например. Заявление это, конечно, не следует рассматривать как некую попытку возобновить довольно бесперспективный спор «физиков» и «лириков». Роль и значение научного фильма мы стремимся выявить не из престижных соображений, а только из желания подчеркнуть те огромные общественные задачи, которые встают перед научным экраном именно сегодня.

Задачи эти нам ясны. И решать их надо ярко, образно, доходчиво и — что немаловажно — своевременно. Многое, конечно, зависит от таланта создателей фильма, от зрелости их мировоззренческих позиций, от глубины понимания задач, выдвинутых жизнью. Партия учит нас, что талант художника полнее всего раскрывается, растет и крепнет, когда его произведения служат народу, правдиво отражают действительность, когда он черпает вдохновение в исторических свершениях своего времени.

Думаю, что лучшие ленты нашей ленинградской киностудии уже подтвердили всю плодотворность перехода от элементарной популяризации к образному рассказу о науке, основанному на драматургии самого процесса познания. Научно-технический прогресс — явление достаточно сложное, и задача научного киноэкрана — объективно отразить эту сложность. Следует ясно представлять и трудности научного поиска, и те социальные аспекты, в которых находит свое выражение научно-техническая революция.

Объектив кинокамеры позволяет увидеть значительно больше, чем ограниченный в своей анатомии человеческий глаз. Позволяет последовательно проследить сложные процессы, сопоставить факты. Тогда наука предстанет на экране не как совокупность уже свершившихся открытий, а как движение мысли.

Отсюда — особое внимание к эксперименту, опыту, осуществляемому непосредственно в лабораторных условиях. Инсценировки начали уступать место подлинной действительности, подлинным событиям. Например, если раньше мы, скажем, просто популяризировали опыт того или иного предприятия, так сказать, демонстративным, наглядным путем показывая готовые итоги, то теперь, чтобы завоевать внимание зрителей, этого уже мало. Вот, например, фильм «Ленинград. Соревнование в действии». Он уже предлагает серьезное социологическое исследование важнейшего поли-

тического движения с точки зрения современной науки. Думаю, что именно поэтому в фильме (сценарист В. Самойлов, режиссер С. Сиваченко) воссоздается яркая и динамичная картина современной жизни, предстают выразительные человеческие кинопортреты.

Фильм «История одного изобретения» (сценарий С. Гущева, режиссер В. Когай) не просто констатирует сам факт важного в ткацком деле изобретения — бесчелночного станка, а в образной и публицистически яркой форме исследует то, как это изобретение внедряется в жизнь, пропагандирует ценный опыт большого коллектива. Одна из первых попыток рассмотреть в научном кино глобальные процессы научно-технической революции, охватившие сегодня все сферы нашей жизни, изучить причины, подготовившие ее, — лента нашей студии «Дорогами НТР» режиссера В. Когая. Надо заметить, что сами ученые, объясняя это явление, до сих пор не могут прийти к единому взгляду. Тем более смелой выглядит попытка «Леннаучфильма» и режиссера Валерия Когая пролить свет на этот исторического значения феномен.

Задача картин, которые выпускает наша студия, — познакомить зрителя с серьезными научными проблемами. Рассказ этот должен быть ярким, зрелищным по форме — от нас ждут интересных фильмов. И интересно надо говорить не о сопутствующих явлениях, а как раз о самом главном в науке. Опыт показывает, что успех неизменно сопутствует тем фильмам, где «сенсационность» органически соединилась с серьезной постановкой важных и актуальных научных проблем. Мы отдаем должное успехам киевских коллег — они очень многое сделали, особенно в 60-х годах, и до какой-то степени перевернули наши обычные представления о научном фильме, о формах научной кинопропаганды. Но нашему коллективу предстоит идти своим творческим путем, следуя прежде всего традициям родной студии, которой исполнилось 45 лет.

Хотя, конечно же, нет какого-то изолированного творческого процесса на отдельно взятой студии — есть единый процесс становления, развития советского научного фильма. И если мы хотим двигаться вперед, мы не можем радоваться только своим маленьким «домашним» успехам, а обязаны постоянно сверять нашу шкалу ценностей с общими требованиями и тенденциями, характерными для научно-популярного кинематографа нынешнего дня.

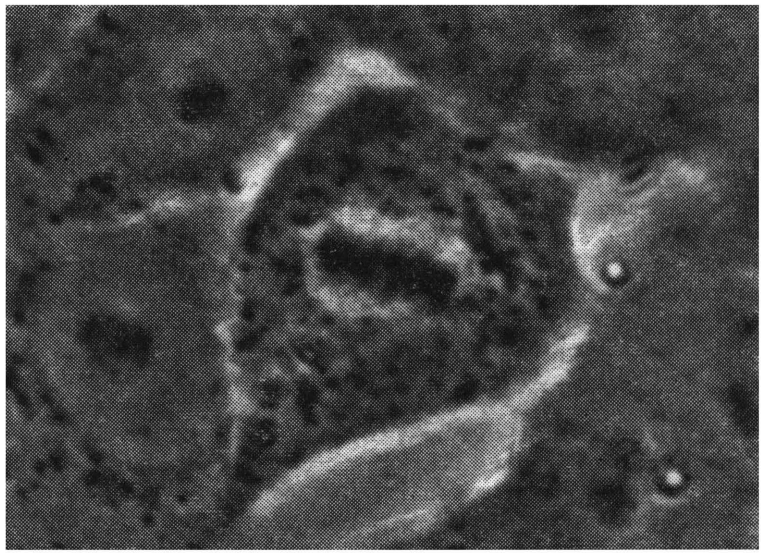
Сегодня научный эксперимент практически невозможен без кинокамеры. В силу этого творческая киногруппа, работающая в той или иной лаборатории, становится как бы соучастником научного исследования, а зачастую и открытия.

Несколько фильмов режиссера Валерия Чигинского зафиксировали на пленку поразительные явления в области биологии живой клетки. Так, в фильме «Сигналы из микромира» мы с изумлением наблюдаем, как одна группа клеток, пораженная вирусом, посылает другой, совершенно изолированной от нее здоровой группе информацию. Экран позволил нам разглядеть, как точно и однозначно воспринимается биологическая информация и как на глазах вторая группа клеток, приняв эту информацию, начинает вянуть и в конце концов погибает. Открытие новосибирских ученых, опыты которых стали основой кинорассказа, произошло практически одновременно с рождением фильма.

Валерий Чигинский продолжил поиск в этом направлении в своих последующих фильмах — «На пути к конструированию клетки» и «Загадки живой клетки». И снова это оказались фильмы, открывающие зрителю неизвестные ранее даже ученым стороны микромира.

Режиссер научного кино, начиная разрабатывать ту или иную научную проблему, зачастую приобретает как бы вторую специальность. И поэтому мы не удивились, когда Валерий Чигинский новый свой фильм «О пользе разности потенциалов» посвятил проблеме биоэнергетики клетки. Интересно, что герои этого фильма — член-корреспондент АН СССР Скулачев и доктор биологических наук Либерман — показаны в споре. И это обстоятельство нимало не смущает ученых — они поши-

«Сигналы из микромира»



мают, как важно вовлечь зрителя в процесс познания научной истины. В данном случае парадоксальный характер сотрудничества авторов научного открытия стал для экрана средством завоевания зрительского интереса.

Современный человек хочет участвовать в решении многих проблем науки, обращенных в нашу практическую деятельность, ибо он рассматривает эти проблемы как нечто чрезвычайно важное и имеющее к нему самое прямое отношение. Очевидно, что научный кинематограф должен ориентироваться на склонность зрителей к размышлениям, к фантазии, на интерес к дискуссиям, а не к формальному накоплению знаний.

«Воображение важнее знания, — констатировал Альберт Эйнштейн,— ибо знание ограничено. Воображение же охватывает все на свете, стимулирует прогресс и является источником его эволюции». «Кино — это тоже воображение», — продолжает мысль Эйнштейна другой ученый, доктор физико-математических наук Я. Альперт... Вот почему фильмы о науке должны будоражить воображение людей.

Однако, помогая людям в познании окружающего мира, мы должны учитывать определенные социально-психологические моменты. Дело в том, что внимание человека избирательно, в результате чего в огромном потоке информации он может уловить многие частности, из которых совсем не обязательно соберется целое. Эта опасность подстерегает и научное кино, которое, увлекаясь подчас частными проблемами, не успевает сосредоточиться на главном. Вот почему наша студия в перспективе считает необходимым обратиться к разработке фундаментальных тем науки. Нам нужны фильмы мировоззренческие, способные не только воздействовать на чувства и мысли современника, но и участвовать в формировании его духовного мира, активно приобщая к наиболее важным аспектам НТР. Не случайно XXV съезд партии обратил особое внимание на то, что «новые возможности для плодотворных исследований как общетеоретического, фундаментального, так и прикладного характера открываются на стыке различных наук, в частности естественных и общественных». Чтобы выполнить задачу воспитания нового человека наиболее действенно, научное кино должно постоянно ощущать пульс времени, вскрывать закономерности развития советской науки.

Важный аспект для размышлений предоставляют нам партийные документы последнего времени, решения декабрьского (1977 г.) Пленума ЦК КПСС, где дается развернутая программа важнейших народно-хозяйственных задач в десятой пятилетке.

Руководствуясь этими важными рекомендациями, мы запланировали на этот год фильмы по различным аспектам современной науки, ленты, обсуждающие важные проблемы экономики и затрагивающие другие фундаментальные темы, рожденные современной наукой, — «Человек и робот», «Природа в белом халате», «Информация об информации», «Алгебра экономики», «Экология человека», «Народ и творчество», «Человек на Земле хозяин», «Загадки Мирового океана». Естественно, что эти фильмы могут состояться, если творческие работники сумеют построить работу над ними, исходя из новых принципов подхода к материалу, к поискам выразительных средств кинопопуляризации.

Большие надежды мы возлагаем в этом на молодежь. Именно молодежи студия поручила подготовить выпуск периодического киноальманаха, посвященного пропаганде достижений ленинградских ученых в области науки, техники, производства, строительства. Конечно, это связано с некоторым риском, но без риска в искусстве нельзя претендовать на открытие нового. К тому же многие наши молодые режиссеры интересно заявили о себе уже в своих первых лентах. Это В. Никифорова, В. Когай, Л. Волков, В. Чигинский, С. Сиваченко, А. Мартыненко, Я. Назаров, В. Ефимов, Ю. Климов, В. Венделовский.

Процесс становления молодого художника, его идейно-творческого роста связан с самоотверженностью в труде, с беззаветной требовательностью к себе. А с другой стороны, молодой кинематограф требует постоянной поддержки, заинтересованного внимания. Путь молодых — это разведка нового, она сопряжена с возможными ошибками, с неудачными пробами. И вот здесь необходимо известное терпение и способность увидеть за еще незрелыми и зачастую спорными экзерсисами истинные возможности режиссера.

Скажем, интересно заявил о себе режиссер нашей студии Альберт Мартыненко в фильме «Руки», где четко наметилась тенденция к поиску яркой, нетрадиционной кинематографической формы, разрушающей привычные стереотипы. И хотя картину нельзя было причислить к вполне гармоничным произведениям, все же и студия, и заказчик отнеслись к работе молодого режиссера с пониманием и поддержкой. Пять лет спустя Мартыненко довелось работать над полнометражным фильмом «На языке танца» (о Международном конкурсе балета в Москве). Он снимал этот фильм в содружестве с другим молодым режиссером Я. Назаровым. Киностудия «Ленаучфильм» сознательно пошла на то, чтобы предоставить авторам самые широкие полномочия, включая и сценарную разработку картины. Итог оказался более чем утешительный: фильм был снят на высоком профессиональном уровне, а в его кинематографическом решении явственно ощущались результаты ранее начатых Мартыненко поисков, которые здесь приобрели определенную законченность.

Отмечу творчество режиссера-оператора Леонида Волкова в фильмах «Этюды о Ленинграде» и «Оазис в Ледовитом океане» — этот молодой автор проявил склонность к тщательной разработке изобразительного и музыкального решения, нередко добиваясь на этом пути яркого эмоционального эффекта.

Очень интересно работает молодой режиссер Валентина Никифорова, питающая глубокий интерес к литературоведческим и искусствоведческим темам. Ее фильмы «Книжка с картинками», «Ф. Достоевский», «Пушкин и Мицкевич», «А. С. Пушкин. Страницы истории России» и «Была бы жива Россия» дают возможность говорить об авторе как о режиссере со своими творческими пристрастиями. О последнем фильме — «Была бы жива Россия» — хочется сказать особо. В нем идет речь об исторической живописи Василия Сурикова. Режиссер построила свою картину, рассчитывая только на визуальное восприятие. И несмотря на такое сознательное ограничение, ей удалось воссоздать яркий патриотический образ великого русского художника, удалось

«О пользе разности потенциалов»

многое рассказать и о самой России, о ее народе, о тех глубинных, корневых связях, которые соединяют нас с нашей историей.

На «Ленпаучфильме» сегодня много молодых — и это хорошо. За последние пять лет в ее коллектив пришли 35 вгиковцев. 16 посланцев студии учатся во ВГИКе, чтобы вскоре вернуться к нам на работу. Однако есть и свои огорчения — слишком медленно мужают вчерашние, а иногда и позавчерашние студенты. Много у нас еще безликих работ молодых, сталкиваемся мы и с другим огорчающим нас явлением: нередко молодой режиссер к месту и не к месту заявляет о своей готовности снять фильм, о котором бы все заговорили, который смог бы всех «поразить». Но когда надо на практике доказать свой широко рекламируемый замах, выясняется, что дела у человека идут из рук вон плохо: литературный сценарий изуродован до неузнаваемости, отснятый материал «аховый», дирекция и творческие объединения ломают голову, что делать, идет пролонгация за пролонгацией...

Мы готовы оказать доверие и любую помощь молодым. Только прежде чем претендовать на самостоятельную работу, надо быть всесторонне к ней готовым. Надо знать о предмете куда больше, чем зритель, который будет смотреть фильм. И надо ясно понимать — как, с какими средствами можно подойти к решению именно этой темы.

К чему сегодня стремимся мы на киностудии в первую очередь, что может помочь нам идти в русле тех требований, которые выдвинуты в известных партийных решениях о кинематографе?

Это стремление быть предельно внимательными к темам значительным, отражающим важные этапы жизни нашего народа в конкретно-исторический период строительства коммунизма, к углубленной разработке вопросов, связанных с принципиальными достижениями науки и техники.

Это проведение кропотливой работы по привлечению в авторский коллектив студии талантливых людей и оказание помощи молодежи в освоении серьезной проблематики, в поисках новых форм и выразительных решений. Естественно, что здесь нам не избежать определенного производственного и творческого риска.

Администрация киностудии стремится максимально удовлетворить все творческие заявки

режиссеров при распределении тем и формировании годового производственного плана.

Мы поддерживаем самую широкую гласность и демократичность в деятельности творческих институтов студии: художественного совета, бюро творческой секции.

Стараясь создать на киностудии атмосферу доброжелательности, мы в то же время предъявляем высокие требования к качеству нашей работы на всех стадиях производства, начиная от сценария до готового фильма.

Всячески способствуя творческому соревнованию, мы много внимания уделяем всем видам учебы, способствующей формированию гражданской и эстетической зрелости молодежи, поддерживаем ее участие в работе постоянного творческого семинара.

Тем не менее, несмотря на наши устремления и уже достигнутое, сегодня, видимо, еще рано говорить об окончательно сложившемся лице нашей студии. Мы пока что еще в пути, и это по-своему прекрасно.

Романтика неизведанного, ожидание предстоящих открытий — разве это не радость? Но вместе с тем мы испытываем и чувство горечи от несбывшихся надежд. К сожалению, этих несбывшихся надежд у нас еще много.

В работе над фильмом сплошь и рядом обнаруживает себя неумение кинематографистов трактовать научные явления в том широком философском диапазоне, который свойствен сегодня практической науке. Художник-философ, художник-исследователь — вот какой тип творческого работника может сегодня рассчитывать на наибольший успех. Последние годы мы все больше убеждались в самых широких возможностях научного кино, в его способности соучаствовать в решении актуальных научных проблем времени. А ведь такое соучастие, согласитесь, предполагает не просто хорошее знание предмета, но способность к его всестороннему исследованию, к философскому размышлению над сущностью тех или иных научных процессов.

Скажем, фильмы нашей студии «Узники Пермского моря», «Пантеон Саами», «Бородачи со дна океана», «Лось, лиса и дельфин», «Наследники «Наутилуса», созданные режиссером Т. Иовлевой, совершенно очевидно являются составной частью научных исследований, проводимых в лабораториях соответствующего института. Не случайно киногруппа была включена в состав научных экспедиций.

Мне как директору студии хочется подчеркнуть здесь интересную закономерность: как правило, хорошие фильмы создаются быстро, в установленные сроки, а часть работ — даже досрочно и с экономией средств. Очевидно, режиссеры таких фильмов заботятся не только о решении творческих задач, но берут на вооружение продуманную, четкую систему научной организации труда в своих съемочных группах. Так работают, например, режиссеры Левицкий, Гранатман, Волкович, Иовлева, Клигман, Муравьев, Крашенкова, Ершов, Коротышев, Алов, операторы Погодин, Дубровский, Геннингс.

Говоря о работе старой гвардии «Леннаучфильма», хочется отметить ту значительную роль, которую сыграли они в становлении традиций студии. Четкие идейные позиции и высокие художественные критерии нашли свое воплощение в целом ряде фильмов студии, вошедших навсегда в ее историю. Это фильмы режиссера Н. Левицкого о В. И. Ленине (а также о Льве Толстом, об И. П. Павлове), «Ленинниана» Б. Волковича, фильмы по истории КПСС В. Гранатмана, фильмы режиссера Г. Бруссе по биологии, работы режиссера М. Клигман по биологии и искусству, упомянутые выше фильмы-исследования Т. Иовлевой.

Студия широко использует богатый профессиональный опыт старших мастеров в стажировке молодежи, в создании атмосферы высокой требовательности и взыскательности в творчестве, общественной жизни коллектива.

В этой связи мне хочется упомянуть о сотрудничестве творческого коллектива киностудии, ее сценарно-редакторского аппарата с научными учреждениями страны, находящимися в системе АН СССР. После завершения работы над фильмом «Эффект бороды» (сценарист В. Петелин, режиссер В. Чигинский) руководство Комитета по новой технике предложило киностудии «встречный план» тем, ко-

«Дорогами НТР»

торые следовало бы реализовать на киноэкране, чтобы с помощью наглядной кинопропаганды помочь внедрению тех или иных технических проектов в жизнь. Студия приняла этот «встречный план» и сейчас работает над его реализацией.

Добрые отношения установились у нас и с Институтом Арктики и Антарктики после завершения работ над фильмом «Эксперимент «Полекс». В перспективе — участие в работе других научных океанических экспедиций, посвященных 25-летию освоения Антарктики.

Не менее плодотворные связи установились у студии с Институтом физиологии имени академика И. П. Павлова в Колтушах. На совместном счету — три фильма, рассказывающие о работах ученых в области изучения жизни шимпанзе, в том числе наш «боевик» — «Обезьяний остров» (режиссер Игорь Войтенко). На очереди новая интересная и не менее увлекательная работа в содружестве с ученым Л. А. Фирсовым.

После полнометражной ленты «Дорогами НТР» в содружестве с Государственным комитетом Совета Министров СССР по делам изобретений и открытий мы планируем реализацию новых тем и в этой области.

Довольно часто на киностудию «Леннаучфильм» приходят запросы с заводов чисто делового, практического характера — как связаться с автором того или иного изобретения, о котором рассказано в фильме, с заводом-изготовителем. Так устанавливается радующая нас «обратная связь» со зрителем, а также с коллективами научных учреждений, которая подтверждает плодотворность наших поисков, делает усилия кинематографистов целенаправленными.

А жизнь движется вперед, предлагая все новые и новые явления и факты, требующие глубинного осмысления и в искусстве. Богатый простор для размышлений дают нам, кинематографистам, материалы поездки Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Л. И. Брежнева по районам Сибири и Дальнего Востока. Перед этими районами встают сегодня грандиозные задачи, связанные с использованием природных ресурсов — по добыче угля, нефти, газа, в первую очередь тюменского, разработка гидроэнергетических природных богатств. Кому, как не работникам научно-популярного кино, рассказать с экрана о тех природно-производственных резервах, которые таит Сибирь, о путях, которыми будет

развиваться научное их освоение. В своей речи на совещании первых секретарей крайкомов и обкомов КПСС Дальнего Востока Л. И. Брежнев в числе многих задач остановил внимание на тех моментах, которые необходимо иметь в виду, чтобы успешнее продвигаться вперед. «Надо... еще раз посмотреть на имеющиеся внутренние резервы, посоветоваться с передовиками производства, как использовать лучшим образом производственные мощности...» В этом выступлении Л. И. Брежнев сослался на посещение Иркутского завода и беседу с рабочим-рационализатором, который изобрел приспособление, повышающее производительность труда в два раза. В речи перед партийным и хозяйственным активом Новосибирской области Л. И. Брежнев подчеркнул, что на территории Сибири находится крупнейший научный центр — Сибирское отделение АН СССР, который оказывает благоприятное воздействие на промышленно-экономическое развитие всего Западно-Сибирского района и даже за пределами Сибири. Л. И. Брежнев настоятельно рекомендовал и дальше «вести дело так, чтобы активная роль ученых помогала нам решать вопросы соединения науки с практикой и тем самым способствовать росту производительных сил страны».

Рекомендации июльского (1978 г.) Пленума ЦК КПСС, посвященного дальнейшему развитию сельского хозяйства в СССР и давшего научное обоснование современной аграрной политики в условиях развитого социализма, выдвинули перед кинематографистами новые серьезные задачи, которые требуют особо внимательного отношения, углубленной работы мастеров научно-популярного кино. Слова Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева, сказанные им в докладе на Пленуме, о том, что сегодня основная задача, поставленная перед сельским хозяйством,— это «добиться всестороннего, динамичного развития всех его отраслей, надежного снабжения страны продовольствием и сельскохозяйственным сырьем с таким расчетом, чтобы рост их производства обеспечивал дальнейшее значительное повышение уровня жизни народа»,— развертывают перед нами конкретную программу действий... Студия специально продумывает освещение вопросов, выдвинутых июльским Пленумом. Глубокий, всесторонний научный анализ состояния сегодняшнего сельского хозяйства и его перспективного развития содержит в себе целый комплекс научных проблем, к которым нам, кинопопуляризаторам, предстоит обращаться в своей работе еще не раз.

Как же разнообразно и всесторонне может быть построена в контексте выдвинутых задач и наша работа по пропаганде и разъяснению важнейших научных проблем сегодняшнего дня!

В этой связи мне хотелось бы коснуться чрезвычайно важного момента в работе — формирования перспективного плана.

В минувшем году правление Ленинградского отделения Союза кинематографистов подробно рассмотрело тематический план студии «Леннаучфильм». В оживленной дискуссии выяснилось, что темплан интересен, но в целом все-таки представляет собой довольно случайное единство, которое легко может быть заменено другим аналогичным подбором. Научное кино, оказывается, все еще планируется без научного обоснования.

Действительно, тематический план производства научных фильмов составляется все еще, увы, стихийно. Это не значит, что редакционные коллегии студии и Госкино РСФСР бездействуют — нет, они проделывают огромную работу, но план, ими вырабатываемый, не отвечает требованиям научного прогнозирования.

Конечно, в перспективном плане всегда находятся темы, отвечающие актуальным проблемам времени, связанные с самыми новейшими достижениями науки и техники. И именно они в конечном счете определяют успех работы той или иной студии. Однако процент их не так велик, как хотелось бы. К тому же при существующих сроках тиражирования научно-популярных фильмов (до года и больше) актуальный фильм, своевременно снятый студией, при выпуске его на экран часто становится ненужным зрителю, так как либо уже устарела сама тема, либо печать и телевидение за это время успели широко расска-

зать о том же, и кинематографистам остается незавидная роль людей, повторяющих известные истины.

Не надо обладать богатой фантазией, чтобы представить себе те несомненные выгоды, которые принесет новая форма тематического планирования, когда она в значительной степени будет сведена к системе государственного заказа, что избавит студию от неизбежного дилетантизма, а порой и от значительных материальных и моральных потерь, связанных с выбором случайных и не имеющих фундаментального значения тем. Это, однако, не значит, что мы сидим сложа руки. За последние годы студия предприняла решительные шаги к тому, чтобы основное ядро темплана составили фильмы, пропагандирующие важнейшие решения нашей партии и правительства. Достаточно сказать, что по количеству фильмов, посвященных научно-техническому прогрессу, наша студия стоит на первом месте по сравнению даже с такими гигантами, как «Центрнаучфильм» или Киевская киностудия. Причем дело не только в числе выпускаемых картин — на наш взгляд, у нас есть успехи принципиального характера: полнометражные фильмы «Ленинград. Соревнование в действии». «Портрет позитрона», «Дорогами НТР», короткометражки «Рожденная взрывом», «Про резец, штамп и ролик», «История одного изобретения», «Эффект бороды», «Идея академика Целикова», «Ленинградский репортаж» и другие.

Опыт последних лет показал, как существенна для художника целенаправленная программа действия. Думаю, что нам успешно удалось распределить творческие силы при подготовке фильмов к 60-летию Великого Октября и выйти к знаменательной дате с историко-революционными фильмами — «Феликс Дзержинский», «Красный хлеб», «Революции день третий», «Слово о партии», «Победа Октября». Подобное единение усилий в русле масштабной программы намечено у нас и сегодня, когда мы работаем над фильмами «Наш основной закон» и «Государственный герб».

Наша мечта — ввести в темплан постоянные рубрики, скажем: — «Парад изобретений», «История техники», «Жизнь замечательных людей», «Философская серия», «Социология для всех» и другие. Но решить этот вопрос практически пока не удается.

●

В заключение хочу сказать о престиже нашего научного кино. Мне кажется, здесь не все благополучно. Еще нередки случаи невнимания и даже пренебрежения нашей прессы и общественности к научно-популярным фильмам, исходящего из старинного представления о научном кино, как о некоем бедном родственнике, о котором вспоминают лишь по торжественным случаям. Хочется напомнить, что «родственник» этот не так уж беден — по данным кинопроката РСФСР, за последние два года документальные и научные фильмы не только окупают себя, но позволяют уменьшить дефицит от проката некоторых художественных фильмов.

И тем не менее научное кино не смеет даже и мечтать хотя бы о доле того внимания, которое проявляется к любому художественному фильму.

●

В самом начале статьи мы предложили синтетический, как и положено в наш полимерный век, образ научного кино.

Кентавр — брат Пегаса...

Он объединяет в себе разносторонние возможности Жизни. И многие лучшие ее возможности!

Гармония, пластика движения, скорость, выносливость, красота, интеллект, наконец, любовь к безграничной и щедрой жизни — возможность ее познать, поэтически осмыслить и рассказать об этом другим...

Наверное, таким неожиданным и разносторонним и должно быть уже сегодня научное кино... Кентавр — порождение вольного ума, игра мысли поэтической...

А возможно, и не только поэтической?!

Роман Кармен

Он так и не почувствовал себя стариком...

Передо мной лежит целая груда статей Романа Кармена и интервью с ним, опубликованных в советской и зарубежной прессе,— при желании их можно было бы объединить в книге, и это была бы, конечно, увлекательная книга. Но сейчас не об этом. Сейчас мне хочется привести лишь заголовок одного из этих интервью, опубликованного во французской газете. Этот заголовок, набранный очень крупными буквами, гласит: «Пока я буду способен держать в руках съемочную камеру, я не почувствую себя стариком!»

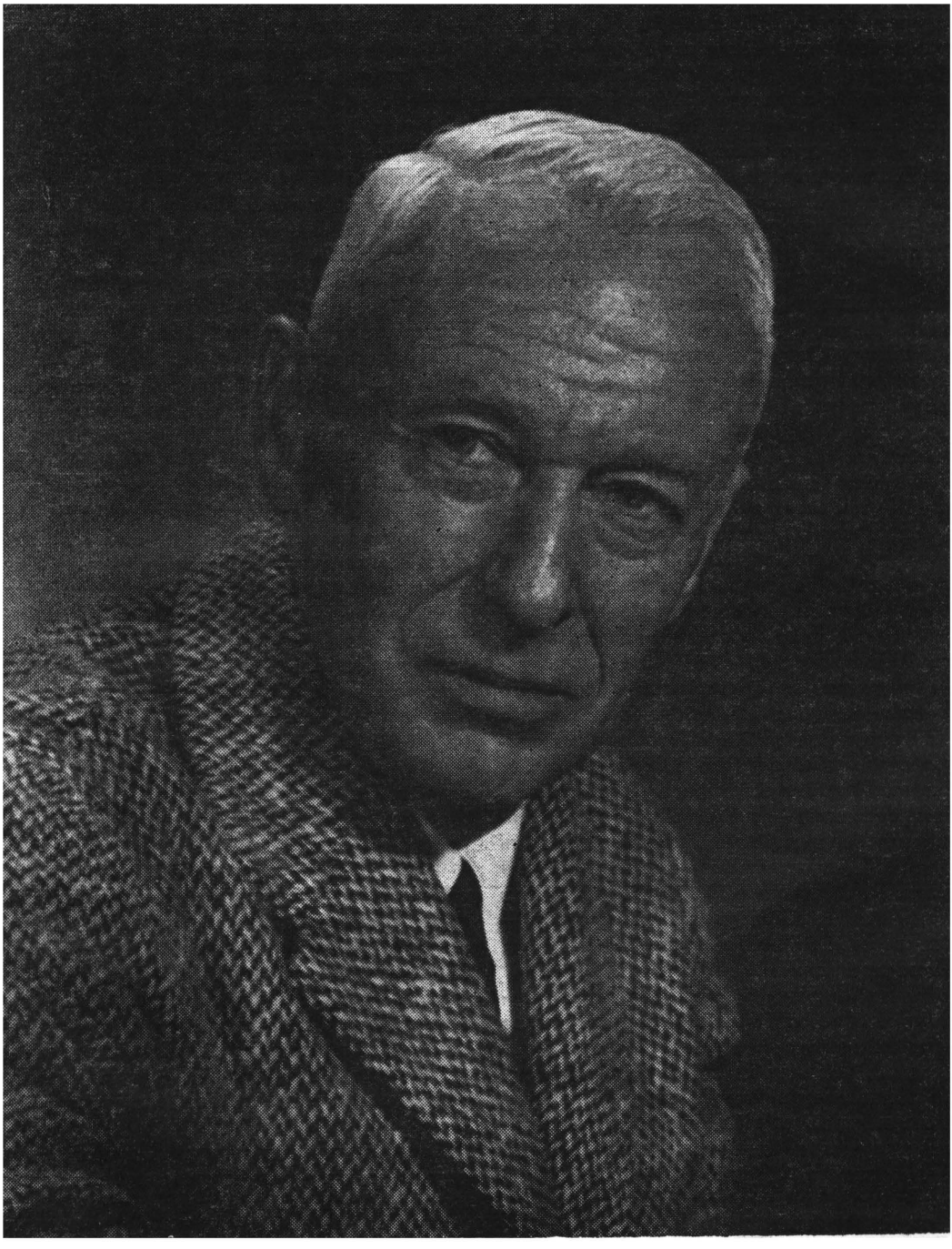
Как точно и убедительно передают эти емкие слова характер Романа Кармена! В них — его кредо и в них же — секрет его вечной творческой молодости. В самом деле, он так и не почувствовал себя стариком, ибо до самого последнего часа своей долгой рабочей жизни — «до дней последних донца», как выразился Владимир Маяковский, — он крепко держал съемочную камеру в своих твердых руках, и смерть сумела совладать с ним лишь в тот момент, когда он уже закончил свой последний, поистине неимоверный творческий труд — серию из 20 (двадцати!) документальных фильмов о Великой Отечественной войне, предназначенную для показа по американскому телевидению.

Он только что смонтировал двадцатый фильм из этой серии — быть может, лучший из всех, какие он создал за свою жизнь, — фильм «Неизвестный солдат». Смонтировал и озвучил его — сам наговорил на пленку свой, как всегда, чудесный, типично «карменовский», берущий за душу текст. И вот только в то мгновение, когда вся работа была закончена, он и закрыл глаза. Закрыл навсегда. Это была в полном смысле слова солдатская смерть на боевом посту...

Мы были почти что ровесниками — велика ли разница в возрасте: каких-нибудь три года! Но мальчишки двадцатых годов, к числу которых принадлежал и я, беря в руки тощий журнальчик в зеленой обложке, каким был в ту пору «Огонек», с величайшим уважением разглядывали помещенные в нем снимки с пометкой «Фото Р. Кармена». Он рисовался в нашем воображении как некий солидный мастер в модных коротких гольфах, кожаных гетрах и клетчатой кепке, с сигарой в зубах и с великолепной портативной «зеркалкой» на ремне, перекинутой через плечо. И мы бы ни за что не поверили, что это всего лишь семнадцатилетний рабфаковец, орудующий простеньким аппаратом, подаренным ему в детстве его покойным отцом — одесским писателем, впоследствии замученным белогвардейцами.

И уж вовсе бы я не поверил, если бы кто-то в то время вдруг сказал, что мои пути с этим неистовым репортером когда-то пересекутся и что мне приведется встречаться с ним в самых невероятных местах — в таких точках земного шара, о которых тогда мы имели лишь самое смутное представление по экзотическим очеркам и рассказам в старых комплектах журналов «Вокруг света» и «Мир приключений», — где-то в Бирме или в Чили, в Индии или Индонезии, которую тогда называли «Голландской Индией».

Роман Кармен принадлежал к чудесному и изумительному племени первооткрывателей нового — племени, которое возглавлял в ту



пору наш «журналист № 1» Михаил Кольцов, сотрудничавший в «Правде». Это он организовал вопреки превеликим полиграфическим трудностям той поры первый в РСФСР (это ведь было еще до основания СССР!) иллюстрированный журнал «Огонек». Это он создал знаменитое тогда издательство «Жургаз». Это он возглавил в дальнейшем легендарную агитэскадрилью «Правды» во главе с ее флагманом — восьмимоторным самолетом «Максим Горький». Это он основал под Москвой город отдыха — Зеленоград и придумал тысячи других интереснейших начинаний. И это он, Михаил Кольцов, приметил способного семнадцатилетнего паренька с фотокоробочкой в руках, начал печатать его снимки и, что называется, дал ему путевку в долгую и интересную творческую жизнь.

Увлечение фотографией для молодого Романа Кармена явилось лишь первой ступенью жизни — его манило к себе более динамичное и многообещающее искусство кино, позволявшее выражать языком зрительных образов то, что выражал своим острым словом Михаил Кольцов. И вот уже этот юноша — студент молодого кинематографического института, и вот уже мы, чуточку подросшие пареньки, видим на экранах кинохроники его первые киноопыты: 1929 год — серия сюжетов о коллективизации; 1930-й — сюжет «Фабрика-кухня» (о, какой это был популярный сюжет в те времена! Мы все мечтали — быть может, немного наивно, — что скоро-скоро будет покончено со старым бытом, мы все будем жить только в общежитиях и питаться обедами только с фабрик-кухонь...); 1931-й — участие в съемке фильма «Далеко в Азии»; 1932-й — съемки фильма «Москва» и киносюжета «Пуск Косогорской домны»...

Молодой оператор уже тогда проявлял присущую ему непоседливость. Он носился со своим тяжелым и неуклюжим съемочным аппаратом «Дерби» по всей стране, пытливо выискивая повсюду крупицы нового и спеша запечатлеть их на пленке. Эту страсть к созданию кинолетописи новой жизни, воплощавшей идеи социализма, Кармен пронес через всю свою жизнь. Кто не помнит его великолепные киноленты, созданные уже в зрелые годы:

«День нового мира»,
«Советский Казахстан»,
«Советский Туркменистан»,
«Советская Грузия»,
«Повесть о нефтяниках Каспия»,
«Широка страна моя...» (первая советская кинопанорама!),
«День нашей жизни»,
«Государство — это мы».

И все-таки, все-таки... Творческой судьбой и судьбой страны, да и всего мира, Роману Кармену были уготованы еще два пути, на которых в сущности и пришла к нему его большая и заслуженная слава: он был «мобилизован и призван» этой суровой судьбой на подлинный подвиг — стать кинолетописцем героической борьбы народов против сил фашизма и войны, и после Победы — столь же героической их борьбы за укрепление мира.

Шли достопамятные тридцатые годы. Мы все трудились тогда с неимоверным напряжением сил. Казалось, сама земля дымилась от напряжения. Ночные субботники под музыку военных оркестров на стройках огромных по тем временам Магнитогорского и Кузнецкого металлургических, Сталинградского и Харьковского тракторных заводов; танцы на жидком бетоне, способствовавшие его уплотнению, на стройке плотины Днепрогэс; выезды красных обозов на первый ранний колхозный сев с бубенцами и лентами в гривах коней — все это штрихи, детали, без которых современнику трудно представить то время.

Почему мы так работали? Потому что знали: нас ждет новая большая и тяжкая война, которую спешат приготовить осадившие со всех сторон Страну Советов наши заклятые враги. Мы помнили ленинский завет: «Война неумолима, она ставит вопрос с беспощадной резкостью: либо погибнуть, либо догнать передовые страны и перегнать их также и экономически. Погибнуть или на всех парах устремиться вперед. Так поставлен вопрос историей».

И партия нам вновь и вновь напоминала: мы отстали от передовых в экономическом отношении капиталистических государств на 50—

100 лет; мы должны пробежать это расстояние в десять лет; либо мы сделаем это, либо нас сомнут...

Это было сказано партией в 1930 году. Расчет был точен: действительно, от новой мировой войны нас отделяло всего лишь одно десятилетие. А первые предгрозовые раскаты ее грома до нас донеслись уже в 1936 году — из Испании. И именно там вместе с Михаилом Кольцовым и Ильей Эренбургом, вместе с первыми советскими добровольцами-летчиками и танкистами оказался такой же молодой и энергичный, как они, кинооператор Роман Кармен со своей съемочной камерой.

Забыть ли памятные вечера, когда мы в тесном зале кинотеатра «Центральный» — бывшего «Ша нуар», что означало в переводе с французского «Черная кошка», — затаив дыхание, глядели чуть ли не каждую неделю быстро и умело смонтированные Эсфирью Шуб специальные выпуски кинохроники, снятой на испанских фронтах Р. Карменом и Б. Макасеевым... Они назывались скупо и строго: «К событиям в Испании». Но какой величайший эмоциональный заряд нес в себе каждый из этих выпусков, напоминая всем нам: будь готов к бою — фашизм уже отмобилизовал свои силы, и завтра или послезавтра вот такие же бомбы и снаряды начнут рваться на нашей земле!

И когда мы выходили на демонстрации на Красную площадь с популярной тогда песней «Если завтра война», перед умственным взором каждого из нас неизменно вставали кинокадры, снятые Р. Карменом в далекой Испании. А потом, уже в 1939 году, мы увидели большой полнометражный фильм «Испания», выстроенный Эсфирью Шуб из этих материалов, и тут уже в полную силу зазвучал голос боевой кинопублицистики, знаменосцем которой становился уже тогда Роман Кармен. А еще много лет спустя, в 1967 году, Кармен вместе с Константином Симоновым создал изумительный фильм «Гренада, Гренада, Гренада моя», воскресивший в памяти народа события тех, далеких уже, дней...

Этот неуемный в своей энергии и страсти человек знал высокую цену кинокадра, запечатлевающего на многие десятилетия суровую правду жизни. Но он никогда не соглашался с теми, кто считал, что долг кинодокументалиста состоит лишь в том, чтобы попросту фиксировать на пленке все окружающее. Нет, документальный кинематограф он рассматривал как грозное оружие ближнего идеологического боя.

«Документальное кино, — говорил он, — кинопублицистика не могут не быть пропагандистским искусством, не могут быть вне тенденции. Скажу больше — идеология, тенденция лежит в самой основе документального кино». Да, это был не просто блестящий оператор и талантливый кинорежиссер. Это был коммунист с киноаппаратом.

И когда грянули первые залпы большой войны, которой было суждено войти в историю под названием Великой Отечественной, этот коммунист, конечно же, немедленно взял свою камеру и снова отправился на передний край фронта под пули и бомбы. Пожалуй, это было самое важное и самое трудное испытание в его жизни, но он воспринял его как должное, как нечто само собой разумеющееся — ведь воевала вся страна, воевал и он вместе с десятками, сотнями кинооператоров, фиксировавших войну день за днем.

Кармен летал с кинокамерой на бомбежку вражеских тылов, вел съемки из танка через узкую щель в лобовой броне, снимал ставшие потом поистине драгоценными кадры, показывающие наших пехотинцев в атаке.

И тут же он фиксировал по свежим следам чудовищные преступления, которые творили фашисты на нашей земле. Порой было неимоверно трудно вести такие съемки — еще в Испании Кармен записал в своем дневнике: «Как отвратителен должен быть для матери, рыдающей над трупом своего ребенка, вид человека, устремившего на нее трещащий киноаппарат». Но он, подавляя в себе чувство естественной неловкости в такие минуты, продолжал съемки. «Мы еще не раз будем прикасаться к этому материалу, как он ни жесток, — говорил он без малого сорок лет спустя в своей картине «Рядом с солдатом», посвященной подвигу фронтовых операторов. — И хотя мы

знали, что нужно снимать все, снимать для истории, все же ощущение глубокой горечи мешало. Трудно, тяжело было снимать наше горе, слезы, утраты — и все же снимали, видите?»

Вот так и рождались изумительные фильмы, выходившие в свет и в тяжкую годину войны — они воодушевляли нас на бой! — и в послевоенные десятилетия — они напоминают нашим детям и внукам о необходимости хранить бдительность! Можно смело сказать, что эти документальные фильмы, снятые либо при участии Романа Кармена, либо под его руководством, вошли в фонд нашей кинематографической классики:

«Разгром немецко-фашистских войск под Москвой»,

«Ленинград в борьбе»,

«Сталинград»,

«Орловская битва»,

«Майданек»,

«От Вислы до Одера»,

«Берлин»,

«Суд народов».

Эта серия фильмов — живая, трепетная история войны от жестокой битвы у ворот нашей столицы до штурма столицы вражеской, до капитуляции врага и суда над гитлеровскими военными преступниками. Мы помним, Кармен поспевал всюду: он успел снять пленение гитлеровского фельдмаршала Паулюса в Сталинграде, он входил с нашими солдатами в освобождаемые ими города Европы, он зафиксировал на кинопленке подписание акта капитуляции фашистской Германии в Берлине и сам успел сняться у Бранденбургских ворот...

А потом, уже несколько десятилетий спустя, он создал из снятых на фронте киноматериалов великолепные фильмы «Великая Отечественная» и другие. И венцом всей его творческой биографии стали созданные им уже в самые последние дни жизни двадцать фильмов об этой войне, которые американские телезрители увидят под названием «Неизвестная война. Восточный фронт» — ведь для них это действительно неизвестная война: правду о ней от них скрыла лживая пропаганда трубадуров «холодной войны».

Но в Берлине фронтовая биография Романа Кармена не закончилась. Ему было суждено еще не раз услышать свист пуль и грохот разрывов снарядов. Вспомним хотя бы его замечательный фильм «Вьетнам», показанный в 1955 году. Именно Кармен был первым советским человеком, который побывал в джунглях этой тропической страны и встретился там со славным вождем освободительной борьбы Хо Ши Мином, снял памятную битву у Дьен Бьен Фу и парад победы вьетнамских вооруженных сил на улицах Ханоя, откуда вынуждены были уйти побежденные колонизаторы.

Роман Кармен был коммунистом-интернационалистом, что называется, до мозга костей. Он искренне радовался успехам национально-освободительной борьбы, победам прогрессивных сил. Его словно ветром сдувало с места, едва до Москвы долетала весть о важных событиях, происходивших в далеких краях, — всюду он поспевал со своей съемочной камерой точно в срок. Так рождались поистине бесценные фильмы:

«Китай в борьбе» (1938—1939),

«На гостеприимной земле Бирмы» (1955),

«Утро Индии» (1956),

«Наш друг Индонезия» (1960),

«Пылающий остров» (фильм о Кубе, 1961),

«Пылающий континент» (фильм о Латинской Америке в двух сериях, 1972),

«Чили. Время борьбы, время тревог» (1973),

«Камарадос. Товарищи» (1974),

«Сердце Корвалана» (1975).

На этих дальних дорогах наши маршруты подчас пересекались или совпадали. Я имел возможность наблюдать вблизи, с какой страстью, я бы сказал, одержимостью работал там этот человек. Помню, как в поистине легендарной стране шанов, в очень отдаленном районе Бирмы, Кармен, увлекшись съемкой, которую он стоя вел с автомашины на полном ходу, потерял на мгновение равновесие и рухнул на пыльную ухабистую дорогу. Мы охнули: падение могло оказаться смертельным. Но Роман, как ни в чем не бывало, поднялся, небрежно отряхнул пыль, заботливо проверил камеру и продолжал съемку.

Вспоминаю его поистине счастливым, когда он привез в Сантьяго свой новый фильм о Латинской Америке, чтобы показать его президенту Альенде. То было грозное, беспокойное время — за несколько месяцев до фашистского переворота. Альенде встретил Кармена радушно, как старого друга. Фильм был показан в крупнейшем кинотеатре, он воодушевлял борцов за свободу. Могли ли мы в тот день представить себе, что пройдет всего лишь несколько месяцев и Альенде будет убит фашистами при прямом содействии американских секретных служб, а над Чили вновь опустится черная ночь?

Роман Кармен, помню, тяжко переживал эту страшную весть. Но реагировал он на нее в присущем ему молниеносном стиле: создал новый великолепный документальный фильм памяти Альенде, Пабло Неруды, Виктора Хары и других жертв фашизма. Это был фильм «Камарадос. Товарищи». Его нельзя смотреть без волнения. Но это не просто фильм-воспоминание, нет, это фильм, зовущий к новым битвам за свободу. И песня «Эль пуэбло унидо!», песня борьбы, звучавшая с экрана, властно напоминала: когда народ един, он непобедим...

И еще я вспоминаю свою встречу с Романом Карменом и его другом и одним из соавторов серии фильмов о Великой Отечественной войне для американского телевидения, журналистом Генрихом Боровиком в Нью-Йорке в январе этого года. Они прилетели туда, чтобы согласовать с телевизионной фирмой дикторский текст этой серии, которую, как я уже сказал, должны показывать в США.

Это были нелегкие переговоры. Заказчики всячески пытались вогнать текст в рамки тенденциозной американской военной истории, всячески преуменьшающей великий подвиг советского народа. Но авторы фильмов занимали принципиальную позицию. «Как вы можете настаивать на своем? Ведь вы же сами предложили название этой серии: «Неизвестная война»! — саркастически говорил Роман Кармен. — Для вас наша война осталась действительно неизвестной. А мы — ее участники, и нам виднее, как описать эту войну».

В конце концов текст был согласован, в Москве началась завершающая часть работы над этой серией документальных фильмов. Те, кому уже довелось их поглядеть, рассказывают, что они необычайно интересны — из огромного запаса фронтовой кинохроники удалось извлечь очень много новых даже для советского зрителя документальных кадров. И особенно интересны, как говорят, два фильма: первый — «22 июня 1941 года» и последний — «Неизвестный солдат», которые сделал сам Кармен.

Вот так и получилось, что эти фильмы, оставленные им как бы в завещание, послужат ему достойным памятником...

Об этом человеке можно и нужно говорить и писать еще очень много. Генрих Боровик посвятил памяти Романа Кармена статью в «Комсомольской правде» под названием «Нежный и бесстрашный человек». Это очень правильное определение. Кармен был человеком удивительной биографии, высоких принципов, бесстрашным солдатом, верным товарищем и трепетным художником, сохранившим до последних дней свою изначальную молодость, умение любить, удивляться, испытывать чувство радости, горевать, ненавидеть.

Но мне хотелось бы добавить к этому еще одно: это был человек поистине небывалой работоспособности. Он оставил нам многие десятки километров снятых им кинокадров. Но это еще не все — он успел написать десять интереснейших книг и бессчетное количество журнальных и газетных статей, всегда ярких и интересных.

Я хорошо помню, с каким нетерпением мы в «Комсомольской правде» ждали передававшихся по радио из Арктики его репортажей (он, помимо всего прочего, являлся нашим специальным корреспондентом). А сколь увлекательными были его военные очерки, которые он ухитрялся присылать с фронтов Испании в 1936—1937 годах!

Романа Кармена как отличного журналиста знали не только у нас, но и за рубежом. Если вы раскроете сегодня сохранившиеся в архивах подшивки крупнейших американских газет за апрель 1945 года, вы найдете на первых

полосах «Вашингтон пост» и «Нью-Йорк геральд трибюн» его яркие репортажи о боях за взятие Берлина. Их печатали в ту пору и «Нью-Йорк таймс», и «Дейли ньюс», и «Дейли миррор», и «Нью-Йорк джорнэл энд Американ», и «Таймс геральд», и другие американские газеты.

Народ, государство, партия по справедливости высоко оценили неимоверный труд этого человека. Он был очень популярен у нас — его фильмы пользовались всегда заслуженным успехом.

Свой первый орден — орден Красной Звезды — Кармен получил за боевую работу в Испании. С тех пор Родина двадцать раз награждала его орденами и медалями. Он стал лауреатом Ленинской и четырех Государственных премий, народным артистом СССР, Героем Социалистического Труда.

Это внимание народа, государства, партии, естественно, радовало его, придавало ему новые и новые силы. Но, пожалуй, никогда я еще не видел Романа Кармена таким счастливым, как в день открытия XXV съезда нашей партии: он был делегатом этого съезда, и мы тогда встретились с ним в Кремле.

Ему шел уже восьмой десяток лет, но лучистые глаза его искрились задором, и походка была по-прежнему легка — доверие партии молодило его, и он был полон новых творческих планов.

Да, он так и не успел почувствовать себя стариком!..

Юрий Жуков

Его искусство глубоко гуманно и революционно

Роман Кармен является символом борьбы для антифашистов всего мира. С кинокамерой в руках он запечатлел великие битвы нашей эпохи, начиная с войны в Испании вплоть до волнующих дней чилийской революции и, несомненно, эпопею своего народа в Великой Отечественной войне.

Роман Кармен показал ужасы фашизма и одновременно силу человека и его величие в борьбе. Его искусство было глубоко гуманно и революционно. Фильмы его были и останутся навсегда немеркнущим символом нашей эпохи.

Луис Корвалан

Москва, май 1978 г.

Как будто есть последние дела...

Когда-то, в 1939 году, когда мы еще не были знакомы с Романом Лазаревичем Карменом, я, вернувшись с Халхин-Гола, написал стихи о людях, сражающихся до конца, работающих до конца и расстающихся с жизнью, не покидая своего поста.

Сейчас, когда мы проводили в последний путь нашего старого фронтового товарища, одного из талантливейших и храбрейших людей нашей документальной кинематографии, Романа Кармена, мне невольно приходят на память восемь последних строк того давнего, почти сорок лет назад написанного стихотворения:

Никак не можем помириться с тем,
Что люди умирают не в постели,
Что гибнут вдруг, не дописав поэм,
Не долечив, не долетев до цели.

Как будто есть последние дела,
Как будто можно, кончив все заботы,
В кругу семьи усесться у стола
И отдыхать под старость от работы...

Я вспомнил сейчас эти стихи, потому что Роман Кармен принадлежал к числу тех людей, для которых не существует ни понятия «последние дела», ни понятия «отдыхать под старость».

Он был из тех людей, которые, делая очередное дело, всегда уже задумывались над следующим. И так это и выходило у него всю жизнь, смолоду и до старости: едва успев окончить одно, он уже брался за другое; едва вернувшись из Испании, он поехал с кинокамерой в охваченный гражданской войной Китай; после возвращения оттуда — Великая Отечественная, потом Куба, Вьетнам, Испания, Латинская Америка.

Работа, за которой застигла его смерть — работа над двадцатью телевизионными фильмами о Великой Отечественной войне для американского зрителя,— была работой нелегкой, даже труднообозримой по своим масштабам. Не всякий бы решился взвалить такую работу на свои плечи вообще, а уж тем более, перешагивая через седьмой десяток. Но он решился и вместе со своими товарищами все-таки успел сделать эту работу.

К этому времени несколько раз давало о себе знать больное сердце, напоминавшее о том, что такая работа попросту опасна. Кармен прекрасно знал об этом, так же как он знал это уже и раньше, когда — после первых сильных сердечных приступов — делал свои фильмы о Чили, о коммунистах Латинской Америки.

Примерно с полгода назад вышло так, что мы заговорили с ним на эту тему. Разговор был коротким, а смысл того, что Кармен сказал тогда мне, сводился к формуле, видимо, давно им для самого себя решенной: «Умирать никому не хочется, но если уж умирать, то за работой».

Не ручаюсь за точность каждого слова, но за смысл сказанного ручаюсь. Так он и ушел из жизни — за работой.

Как всегда, как в каждой внезапной потере, есть в этом, конечно, горечь, но есть рядом с ней и высшая собственная правда человека, который именно так смотрел на свою работу, на свою жизнь и на свою смерть.

Константин Симонов

Сердце солдата

Сегодня мы хороним солдата. Солдата, коммуниста, воина с израненным болезью сердцем и неукротимым духом. Так же не уходили со своего поста солдаты Великой Отечественной войны, израненные, истекавшие кровью, но выполняющие до конца свой солдатский долг.

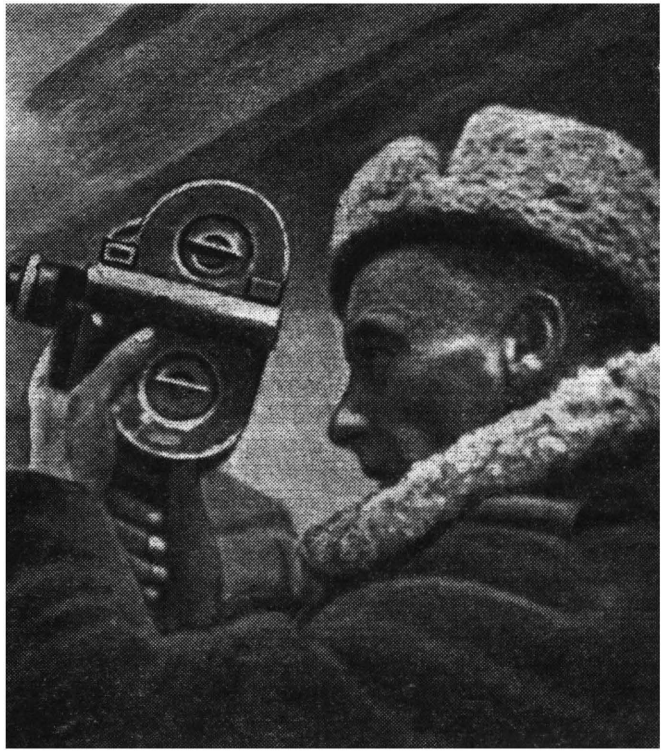
С уходом Романа Кармена ушла одна из многочисленных опор того великого духовного моста, строительство которого началось после нашей великой революции и конец которого уходит в далекое будущее, моста, связывающего между собой поколения, их революционные традиции. Более юным товарищам придется взять на свои плечи эту тяжесть. К сожалению, проклятая смерть еще непобедима. И под ее ударами падают не только люди, но гаснут даже звезды. Ибо и звезды, сияющие нам с неба, смертны. Однако свет этих звезд доходит до нас сквозь века и будет виден еще многим и многим поколениям. И я уверен, что и до тех поколений, которые сменят нас, дойдет свет звезды, имя которой Роман Кармен.

Они, эти люди будущего, увидят в произведениях Кармена, как советские люди строили свои первые пятилетки, как сражались они с фашизмом в Испании бок о бок с людьми многих национальностей, как вынес советский народ на своих плечах не только свободу и независимость нашей Родины, но и судьбу мировой цивилизации, как поднял советский народ, руководимый партией, из руин разрушенную страну, как продолжали сражаться с фашизмом люди на далеких континентах. Они увидят и поймут, как мы жили, во имя чего мы работали, сражались и уходили из жизни. Потому что смерть пока что неумолима. Они забудут, эти люди будущих поколений, о нашей сегодняшней скорби, о наших заботах, но они будут помнить величие дел советского народа, помнить благодаря таким людям, каким был Роман Кармен.

Вечная ему память! Вечная ему слава!

Александр Чаковский.

На дорогах Великой Отечественной ..



Тяжелая кинокамера

В руках этого хрупкого, грациозного человека кинокамера выглядела особенно тяжелой — и она действительно была такой, ибо он наполнял ее страдающим, ищущим выхода из страданий, борющимся миром. Есть люди, которым даровано тонкое чувство природы, — они как бы представляют собой природу, познающую самое себя. Роман Кармен был одарен чувством природы борьбы, восхищением красотой именно этой природы. Мягкий, безукоризненно вежливый, всегда элегантный — даже в рабочей рубашке с засученными рукавами, он, может быть, в силу преодоления своего характера, всегда тянулся к резкости столкновений, ко взрывам исторических катаклизмов, своими потрясениями невежливо обнажающих мир. Людей с такими порывами много, но не всем удается найти точку приложения сил, и порывы гаснут, придавленные серой неподатливой массой повседневности.

Роману Кармену повезло, потому что судьба несколько раз вбрасывала его в эпицентр истории, и он шел со своей кинокамерой по земле, трясущейся от уже случившегося взрыва, или по земле, внутренне содрогающейся от предчувствий. Вместе с землей тряслась и содрогалась его кинокамера, вбирая в себя неуклюже вламывающиеся в объектив события, и если иногда не было ни секунды для точного наведения фокуса, то даже смещения и размытости сами по себе фокусировались уже в глазных хрусталиках зрителей, волей оператора оказывающихся внутри происходящего. Гражданская война в Испании предопределила многое в будущей второй мировой войне. Мы помним, как когда-то выстрел в Сараеве явился началом первой мировой. Представим только сараевский выстрел умно-

женным в десятки и сотни тысяч раз, представим уже не тело австрийского эрцгерцога, а тела испанских рабочих и крестьян, тела интербригадовцев, погибших за чужую землю, как за свою, во имя надежды, что человечество едино. Как все укрупнилось! Двадцатый век, как режиссер, невидимо стоящий за спиной оператора, переходил к массовым сценам, и кинокамера, исполняя волю истории, все тяжелела и тяжелела от слез, крови, дыма, огня, столбов взметавшейся к небу земли.

То, что Кармен умер своей смертью,— это невероятно. Столько пуль и бомб миновали его! Видимо, в творчестве под пулями есть такие моменты, когда наступает что-то высшее, чем просто физическая смелость.

Есть люди, которым значительной кажется только их личная жизнь: их собственные радости или болячки становятся в таком понимании мира центром вселенной. Прыщ на собственном носу дорастает до уровня Монблана, заслоняя все остальное. Чувство истории подменяется чувством истории своей собственной. Конечно, нельзя быть совершенно свободным от своей личной жизни, от ежедневности быта, и кто говорит, что он абсолютно свободен, притворяется. Но бывают люди, которые знают: есть нечто большее, чем ты сам, и верят в это большее, хотя жизнь изо всех сил пытается их разочаровать. Так наверняка было и с Карменом.

Но он преодолевал разочарования, и, когда кинокамера свинцово наливалась тяжестью сомнений, он, надрываясь до боли в сухожилиях, приподнимал ее над окружающими и снимал поверх голов, набитых только суетными обывательскими мыслями, снимал вспышки, всполохи, мерцания на горизонте человечества.

Он не хотел воспринимать реальность как извечную данность, меняющую только свои формы, а не сущность. Он верил в окончательный смысл революции, как в смысл творчества. Он стоически верил, что люди — творцы реальности, и сам был таким творцом. В его замечательном фильме «Повесть о нефтяниках Каспия» рабочие счастливо мажут друг друга по лицам вырвавшейся из глубин нефтью. Когда я спросил его, было ли так на самом деле, Кармен улыбнулся... Позже он рассказал мне, что воссоздал то событие, попросил его участников вспомнить его еще раз перед кинокамерой. Но в этом была истинная правда творчества, потому что т а к б ы л о. Документальный кинематограф перерос в художественный и поэтому стал еще более документальным.

Надо сказать об одной особенности Кармена. Многие знаменитые люди нередко относятся к человеку с кинокамерой как к некой навязчивой личности, назойливо вторгшейся в их и без того занятую жизнь. Я видел Кармена в разных ситуациях и в разных странах, и видел, как действительно очень занятые, знаменитые люди относились к нему с огромным уважением, возникавшим в них непроизвольно, потому что Кармен заражал их своей серьезностью, от которой они иногда отвыкали, вечно окруженные искателями сенсаций или просто лестных знакомств. При этом Кармен никогда не льстил им, не заигрывал с ними, не домогался — он работал с ними и крупных государственных деятелей превращал в товарищей по работе. Альенде, например, был человек довольно скованный в общении с журналистами, и для того, чтобы он так «сыграл самого себя», как это было в фильме Кармена, нужно было, чтобы он проникся полным доверием, чтобы он почувствовал моральное равенство с тем, кто перед ним. У Кармена было то врожденное достоинство, которое невольно заставляло его уважать. В конце концов люди уважают по-настоящему только того, кто умеет уважать их. Это не взаимообмен «уважениями», происходящий от проклятого «ты мне — я тебе», а, видимо, человеческая сущность, которая иногда, к сожалению, задавлена в нас тайной корыстолюбивостью взаимоотношений.

Кармен сделал непредставимо много: из его работ встает образ нашей страны и образ мира, не во всецело исчерпывающей полноте, но все-таки в такой объемности, которая может показаться не под силу одному человеку. Его общественное положение не

увело его, как это случилось со многими людьми искусства, в сомнительный мир бесконечных заседательств и представительств — он всегда оставался прежде всего творцом.

Евгений Евтушенко

Наш учитель Роман Кармен

Он успел выпустить три мастерские во ВГИКе, потратив на это около двадцати лет. Готовился набирать четвертую.

Не стало Романа Лазаревича Кармена — нашего мастера, педагога. Все, кто учился у него делать в документальном кино первые шаги, первые взмахи крыльев, осиротели.

Я учился в его второй мастерской. На приемных экзаменах он внимательно вглядывался в нас — таких разных и по жизненному опыту, и по темпераменту, и по своим представлениям о кинематографе. И прежде всего стремился увидеть в каждом лицо гражданина. Потом я понял, что он искал среди абитуриентов таких, каким был сам.

Энергичный, целеустремленный, с огромным жизненным и творческим опытом за плечами, Роман Кармен сразу стал для нас идеалом кинематографиста.

Кармен был высочайшего мнения о своем деле, о своей профессии. Хотя знал, что профессия эта требует почти фанатического служения, без гарантии какого-либо возмещения, что документальное кино под силу только выносливым, терпеливым, крепким людям.

Он любил людей, жадных до жизни. Ему приятно было видеть вокруг себя студентов, которые, кроме режиссуры, владели кинокамерой, фотоаппаратом, умели управлять автомобилем, интересно писали...

Мы гордились тем, что попали в мастерскую Кармена. Рядом с ним мы ощущали себя спокойней и уверенней.

Кармен не любил читать назидательных лекций. Он стремился, чтобы мы сами учились разбираться в своих делах, в своих проблемах, не перекладывая их на мастера, педагога. Анализируя ту или иную работу своего студента, он никогда не давал категоричных оценок. Он приучал нас к внутренней оценке сделанного, не облегчая нашу совесть авторитетными и окончательными заключениями. Зато он живо реагировал на малейшие проблески интересной мысли, юмора, которые умел замечать в наших порой путаных, несовершенных первых работах. И это было для нас самой лучшей оценкой сделанного.

Подобно таким мастерам ВГИКа, как Ромм или Кристи, он представлял ту педагогическую школу, принципом которой было не поучать, не навязывать свою точку зрения, а как бы исподволь развивать творческие потенции ученика. Все мы в мастерской очень дорожили этим.

Роман Лазаревич понимал трепетность и хрупкость доверительных отношений с учениками. Это было немало для педагога — помнить о нас всегда, о самых разных своих питомцах, в любом настроении. Он, бесспорно, уважал своих учеников.

Не знаю, многие ли из мастеров ВГИКа привозят в институт свои работы на обсуждение? Я знаю двоих. Это делал Михаил Ильич Ромм, который рассказывал мне об этом, когда я стажировался у него в группе, и Роман Лазаревич Кармен, в мастерской которого я учился четыре года. Они привозили во ВГИК и показывали там все свои фильмы, часто еще незавершенные, находящиеся в работе. Взволнованность и серьезность последующих обсуждений во многом исходила от них самих.

Вспоминаю один такой просмотр — фильма Кармена «Гренада, Гренада, Гренада моя». Вот пожелтевший листочек, какой мы обычно посылали нашему профессору Роману Лазаревичу Кармену после просмотра:

«Вы делаете авторский фильм. И зрителю, и мне хочется знакомиться с Вами, а не с Вашими стеснительными половинками спин во время интервью. В фильме хочется видеть

Ваши глаза, следы прожитого на Ваших лицах, чтобы полнее ощутить Вашу Гренаду, Гренаду Вашего поколения. В таком авторском фильме правомерны Ваши ощущения и в звуке, и в изображении особенно, что сделает фильм более личным, а значит, и более убедительным, и заставит меня, двадцатитрехлетнего вгиковца, позавидовать Вашей Гренаде и поискать свою.

Очень важно, насколько органично войдет в фильм комментарий Константина Симонова. Ваши «Гренады» различны, и будет обидно, если Вы будете говорить одним голосом, одними ощущениями, одним настроением. Вам обоим дорога Испания, но одному — как часть прожитой жизни, с полюбившимися людьми, их заботами и трагедиями, другому — как раздумья о далекой земле и войне, которая многое проверила и многое расставила и в истории и в самом себе по местам. Один мечтал о земле, на которой другой воевал. Поэтому поэтическому вдохновенному слову Симонова в фильме Вы противопоставили свои воспоминания очевидца. Такой диалог с разными ощущениями одних и тех же событий был бы уже заранее интересным для зрителя».

Роман Лазаревич, конечно, все это знал и чувствовал сам. Но он приобщал к этому и нас, заставляя думать о жизни и творчестве серьезно, широко. Приходит время, когда птенцы хотят летать сами. Так и мы разлетались из гнезда Романа Кармена. Но его уроки продолжаются по сей день.

В последние годы у Кармена все сильнее, настойчивее проявлялась тяга к авторскому кинематографу. Как у всякой большой личности, у него обострилось желание высказаться перед людьми. Но в отличие от некоторых других кинематографистов он относился к авторскому кино очень бережно, осторожно, априорно не считая себя безупречным мастером этого жанра.

И «Суд народов», и уже упомянутая «Гренада, Гренада, Гренада моя», и «Пылающий континент», и «Камарадос» — все эти фильмы отмечены стремлением ярче, определеннее выявить личную позицию с вытекающей отсюда глубокой ответственностью за каждое слово, интонацию, за интерпретацию темы. Немногие кинематографисты берут на себя ответственность такой степени.

Особенно сильно это качество проявлялось в, увы, последней работе Кармена над программой фильмов «Неизвестная война. Восточный фронт», создаваемых для американского телевидения.

Работая с американским актером Бертом Ланкастером, Кармен добивался от него личной оценки тех событий Великой Отечественной войны, которые тому надлежало комментировать. Для этого Роман Кармен ездил с Ланкастером по местам сражений и городам, пережившим ужасы войны, рассказывая подробности происходившего.

Трагедию, которую он пережил вместе со своим народом, Кармен хотел донести до миллионов людей на земле во всей ее страшной и великой правде.

Огромный труд, вложенный в эту документальную эпопею, в которой мне тоже посчастливилось принять участие в качестве режиссера двух фильмов, близится к концу. Она еще раз напомнит всем о большом художнике нашего времени — Романе Кармене. А мне — о моем учителе.

Игорь Григорьев

Он был необыкновенным человеком...

Трудно переоценить значение показа по американскому телевидению двадцати документальных фильмов серии «Неизвестная война. Восточный фронт». Я считаю для себя честью участвовать в создании этой программы. Быть может, это самая важная работа в моей жизни.

Душой этой работы был Роман Кармен — кинематографист огромного опыта, человек большой страстности и силы, посвятивший

себя борьбе с фашизмом, против войны, за мир. Для меня — американца, который приехал в Советский Союз впервые и впервые встретился с этим выдающимся кинематографистом, сотрудничество с ним было почетным и радостным событием. Во время нашей поездки по полям былых сражений мне во всей полноте открылась личность этого замечательного человека. Я помню, как в тишине белорусской деревушки Хатынь я слушал звон колоколов, как стоял у тщательно охраняемых могил американцев и англичан в заполярном Мурманске, как двигались мы мимо изваяний; на мраморе имен жертв ленинградской блокады на Пискаревском кладбище... Задумываясь о злодеяниях фашизма, я понял тогда особенно ясно, как важно, чтобы американский народ увидел эти двадцать часов неизвестной американцам войны на Востоке.

Это совместный проект: советские кинематографисты хотят рассказать американцам о страшной войне, которую они пережили и которая неизвестна на Западе (поэтому наша программа так и называется — «Неизвестная война»), мы, американцы, принимавшие участие в этой работе, считаем своим долгом содействовать таким образом взаимопониманию между нашими народами.

В нашей совместной работе разность политических взглядов неизбежно рождала разногласия в мнениях, к тому же существовали и художественные проблемы, вызывающие споры. Кармен обладал огромной проницательностью и умением понимать ситуацию. На нем лежала огромная ответственность, и он ее отчетливо сознавал — он был человеком долга.

...Мы много, порой до хрипоты, спорили перед камерой; не спали ночей, уточняли чуть ли не каждое слово в комментарии. Порой казалось, что ситуация безнадежна. Но никогда, даже в самые драматические моменты споров, я не забывал, что Карменом движет глубокая человечность, яростная любовь к жизни, к людям и столь же непримиримая ненависть к войне, насилию, фашизму. И то, что нас объединяло, в конечном счете оказывалось сильнее и важнее наших споров и разногласий. Своей основной задачей он считал необходимость отстоять сущность, чистоту позиций советского народа в его взгляде на войну.

Кармен умел очень твердо отстаивать свои идеи, но умел и прислушиваться и понимать другую сторону, устанавливая совместный путь в работе. Наши споры сдружили нас, помогли лучше понять друг друга. Веселый, прячущий ото всех недомогание и усталость, интересный собеседник, никогда, ничего не забывающий, никогда не унывающий — таков был Роман Кармен в работе.

Настоящий художник, он вызывал у меня искреннее восхищение. Я был потрясен его умением чувствовать. Он глубоко ощущал красоту мира, обладал огромным запасом доброты. И был непримиримым борцом. Он отдавал все свои силы делу, полностью жил им. И если Кармен считал, что необходимо что-либо сделать, он всегда находил способ это сделать, ни в коем случае никому не уступая своих позиций. Это был человек, по-настоящему знавший и понимавший людей, очень теплый, умеющий любить. Он был выдающейся личностью. Это был настоящий художник, веривший в искусство. С ним удивительно хорошо работалось, ведь в нем было все, о чем только можно мечтать в совместной работе — доброта, настоящее благородство. Он умел любить людей, достойных его любви, горячо любить.

Когда он умер, для меня это было большой личной потерей. Он был одним из самых необыкновенных людей, с какими я когда-либо встречался в жизни.

Берт Ланкастер

Лос-Анджелес, май 1978 г.

Георгий Богемский

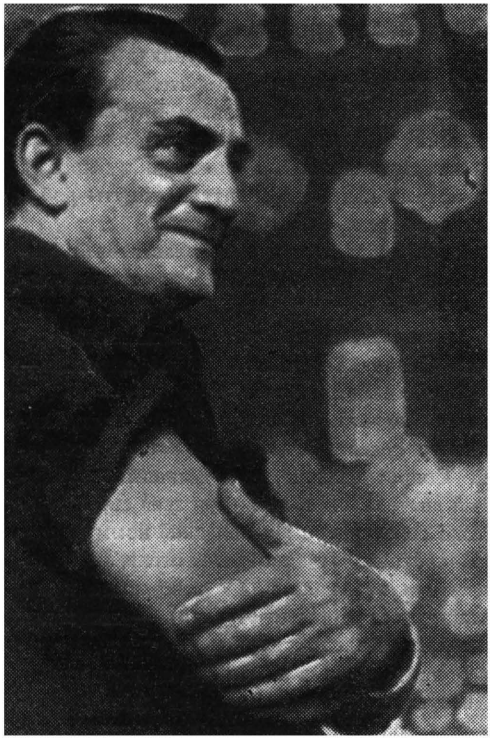
Вспоминая Висконти

Пожалуй, только сейчас, два с лишним года спустя, оглядываясь в прошлое — и далекое, и недавнее, — сознаешь, какую зияющую брешь в итальянском кино пробила смерть Лукино Висконти. Не меньшую потерю понесли и драматический театр и оперное искусство Италии. Но не только кино, драма, опера лишились великого режиссера — не стало одного из виднейших мастеров всей итальянской, всей западной прогрессивной культуры.

В памяти роятся отрывочные воспоминания о встречах с Висконти: во времена неореализма — в Риме, потом — в Москве на фестивалях. Выстраивается длинный ряд его фильмов и спектаклей. На столе — папки с вырезками из итальянских газет и журналов: интервью режиссера о его фильмах, театральных постановках, высказывания по поводу различных политических событий, ответы его — серьезные и шутливые — на всевозможные вопросы журналистов, статьи и рецензии критиков, информация о съемках пятнадцати его картин, воспоминания о Висконти его многочисленных друзей и поклонников, недругов и завистников. На полках — сценарии картин Висконти и всего одна о нем книжка на русском языке (на родине режиссера о нем так и не вышло сколько-нибудь полной монографии). И еще — много разных фотографий, не похожих одна на другую: Висконти в смокинге, получающий премии на международных фестивалях; Висконти в ковбойке, беседующий со зрителями-рабочими после просмотра его фильма; Висконти, руководящий актерами на съемочной площадке; Висконти, прикованный к инвалидному креслу, но не прерывающий до смертной минуты работу над последним своим фильмом...

Потомок древнейшего рода властителей Милана: сама его фамилия пошла от титула «visconte» — «наместник графа», виконт. Сын и внук меценатов, покровителей миланской оперы «Ла Скала». Отпрыск и другой династии — фармацевтических королей Эрба (это — по материнской линии), представителей монополистического североитальянского капитала. Участник Сопротивления, прогрессивный общественный деятель, на протяжении всей своей жизни тесно связанный с Итальянской коммунистической партией. Лукино Великолепный (Великолепным называли в XV веке поэта и мецената герцога Лоренцо Медичи) — так звали его друзья; Красный герцог — так окрестили его противники в политике и искусстве.

В искусстве Лукино Висконти был новатором, революционизировавшим итальянское кино, одним из основоположников неореализма (поэтика этого прогрессивного направления программно выражена в фильме «Земля дрожит», поставленном Висконти в 1948 году). Не меньшим был его вклад и в дело обновления итальянского драматического и оперного театра (но здесь мы будем говорить лишь о Висконти-кинорежиссере). И в то же время — это приверженец классического искусства, открытый традиционалист, чтящий за образец высокую трагедию Шекспира, французский и русский роман прошлого века и неторопливо строящий свои произведения — чаще всего сложные многофигурные композиции, семейные саги — по незыблемым канонам романной формы. Пресловутой проблемы «кризиса романа» для Висконти вообще никогда не существовало. Добрая половина его фильмов — экранизации романов и повестей: от Верги и Достоевского до Томаса Манна, Альбера Камю, Томази ди Лампедузы.



Лукино Висконти

Художник реалистического направления, в фильмах которого проявился исторически конкретный подход к эпохе, ее событиям и проблемам и впервые на экране поднялись во весь рост герои-труженики — сицилийские рыбаки, простая римская женщина, южноитальянские крестьяне, эмигрировавшие в поисках работы в Милан. И вместе с тем в других его картинах — в одних заметнее, в других слабее — несомненны элементы маньеристского изыска, эстетства, декаданса, любования рафинированной атмосферой жизни аристократии; среди его любимых героев — богачи, графы, а то и короли: и настоящие, коронованные, и — пушечные. Порой режиссера упрекали даже в «снобизме», «дендизме», что, в общем-то, несправедливо, но неверным было бы впадать и в другую крайность: утверждать, что творчество Висконти — всегда и во всем демократично. Оно едино, но вместе с тем неоднородно — и упускать это обстоятельство из поля зрения никак не следует.

Исходная точка экранного творчества Висконти — писатель-верист Джованни Верга, итальянский Золя. Экранизировать новеллу Верги «Возлюбленная Граминьи» в свое время не позволили ему фашисты (в 60-х годах этот замысел осуществил Карло Лидзани, соратник Висконти); из романа Верги «Семья Малаволья» родились фильмы «Земля дрожит», «Рокко и его братья». А последняя работа режиссера, фильм «Невинный» — как ни странно — экранизация романа декадента Габриэле Д'Аннунцио, антипода Верги в итальянской культуре...

Главное пристрастие Висконти в музыке — Джузеппе Верди, олицетворяющий в музыке, как Верга — в литературе, демократическую, патриотическую направленность передовой итальянской культуры. И в то же время — Вагнер, а потом Малер: гении народов, против которых итальянцы вели освободительную борьбу. Не будем забывать, что родина Висконти — Ломбардия, ее столица Милан на протяжении веков была средоточием двух сил, двух культур — романской и германской, которые, борясь между собой, порой сосуществовали и неожиданно переплетались...

В области литературы и театра: рядом с Шекспиром — Достоевский и Чехов, рядом с Вергой — Томас Манн...

Суровый, замкнутый человек с гордым чеканным профилем кондотьера. Безжалостный тиран, загоняющий артистов, как лошадей (породистые лошади когда-то были страстью Висконти), на репетициях и на съемочной площадке. И он же — терпеливый учитель и старший друг целой плеяды восхищавшихся им актеров, оставшихся близкими его друзьями до последней минуты: тут и Дирк Богард, и Берт Ланкастер, и Хельмут Бергер, и Ален Делон, и Сильвана Мангано, и Клаудия Кардинале. И он же — простой в обращении, внимательный, доброжелательный собеседник, любящий неторопливо потолковать и пошутить за стаканом сухого вина или чашечкой кофе. В своей ру-

башке с засученными рукавами, похожий на усталого римского мастерового, Ремесленник с большой буквы (в итальянском языке это слово «artigiano» имеет тот же корень, что и «художник» — «artista»), умелец, мастер, любящий свое дело, свое ремесло больше всего в жизни и поэтому считающий в нем важной каждую деталь, никогда не дававший поблажек ни себе ни другим (именно таким мне ярче всего запомнился Висконти в неспешном разговоре с ним и его постоянной сценаристкой Сузо Чекки Д'Амико за столиком во Внуковском аэропорту солнечным июльским утром 1963 года, когда мы, к счастью для меня, так долго ждали куда-то запропастившуюся машину).

Таких контрастов, таких противоречий в Висконти-художнике, как отчасти и в Висконти-человеке, действительно было немало. Но каким образом они сливались в нем столь гармонично в единый и цельный талант, в целостную творческую личность? Ибо при всей многогранности, при всем разнообразии таланту Висконти — с присущими ему глубокими противоречиями — был чужд эклектизм. И надо попытаться поэтому найти доминанту, которая, подчиняя себе трудно сопоставимые и порой даже взаимоисключающие элементы, пестрое сочетание противоречивых импульсов, пристрастий, вкусов, склонностей, жизненного и художественного опыта, определяет истинное значение творчества Лукино Висконти.

Почти одновременно с Висконти из итальянского кино ушли и другие талантливейшие режиссеры. В творчестве каждого из них была какая-то главная, именно его отличавшая черта. У Роберто Росселлини — трагический накал, непреодоленная риторичность, вечные и все чаще заходившие в тупик нравственные поиски, бесплодные попытки примирить современность с идеалами христианства. У Витторио Де Сика — огромная доброта к людям, мягкий, чуть иронический юмор и страстный протест против всякой несправедливости. Пьетро Джерми порой прятал свою патетичность, сентиментальность под горьким смехом, едким сарказмом, озорными шутками. Пьер Паоло Пазолини своими мрачными — до болезненности, до патологичности — фильмами, стихами, статьями бередил раны буржуазного общества, сам глубоко страдая от бессилия преодолеть трагический разлад между декларируемыми политическими позициями и объективным социальным смыслом своего искусства, своих картин. Что же прежде всего отличало творчество Лукино Висконти?

Мне всегда казалось, что сила Висконти, в отличие от названных и многих других больших художников Запада, в твердости, внутреннем постоянстве, цельности (при всем многообразии сливавшихся в нем влияний и противоречий), в верности раз и навсегда сделанному выбору. Этот выбор относился и к искусству и к жизни. Тридцать лет назад, когда появился фильм «Земля дрожит», один критик заметил, что в итальянское кино впервые вошел марксизм. Так это и было. И, хотя в отличие, например, от Пазолини, Висконти не называл себя громогласно марксистом, никогда не теоретизировал на эту тему в своих статьях и интервью, в лучших картинах его подход к объекту искусства, к материалу действительно почти всегда был историческим, социально конкретным, критическим, политически актуальным, даже — злободневным, как ни парадоксально это звучит, ибо, как мы знаем, многие фильмы Висконти повествуют не о сегодняшнем дне. Но и там, где тема его произведений далека, казалось бы, от проблем, волнующих людей в данный момент, чуткий зритель все-таки улавливал, чувствовал дыхание современности, ощущал ветер Истории, ее движение — если не событийное, то духовное, те процессы, что происходят в общественном сознании и морали современного общества.

Тем более, что режиссер чаще всего выбирал временем действия своих фильмов переломные, кризисные моменты истории, социальной и политической жизни.

Висконти уже нет, а из Италии пришли две его последние работы. «Семейный портрет в интерьере» уже был на наших экранах, фильм «Невинный» мы увидели в дни X Московского международного кинофестиваля.

Возьмем, к примеру, эту последнюю ленту — последнюю в жизни режиссера, которую он ус-

пел смонтировать, но уже не успел озвучить. Пример почти парадоксальный, ибо «Невинный» — отнюдь не самое характерное для Висконти произведение: снимать картину он согласился в один из самых тяжелых моментов своей жизни, уступив настояниям продюсеров. На те фильмы, что хотел поставить сам Висконти, он не смог найти денег. Так не осуществилась давнишняя его мечта создать серию фильмов по романам Марселя Пруста «В поисках утраченного времени» — продюсеры предпочли более «кассового» режиссера Джозефа Лоузи (это был очень болезненный удар для Висконти, и он не скрывал своего огорчения, а также сетовал и на профессиональную нелояльность Лоузи); из года в год откладывался проект экранизации «Будденброков» и «Волшебной горы» Томана Манна. А помимо всего, Висконти был измучен болезнью, и на «большой» фильм у него просто уже могло не хватить физических сил. Согласие экранизировать Д'Аннунцио было некоторыми истолковано чуть ли не как некое культурное ренегатство, как доказательство «декадентских склонностей» Висконти. Но, работая над этим фильмом, Лукино Висконти лишь продолжал свой давний спор с Габриэлем Д'Аннунцио, начатый еще в те времена, когда антифашистски и демократически настроенные молодые кинематографисты сделали своим знаменем Вергу и выступили против официальной фашистской культуры, поднявшей на щит декадента Д'Аннунцио с его националистической риторикой. Однако, идя на формальный компромисс с продюсерами, привлеченными модой на стиль «ретро», Висконти взял один из самых ранних романов Д'Аннунцио, написанный в 1891 году, то есть в ту пору, когда писатель не был еще захвачен националистическим угаром, а до появления фашизма было еще далеко. Кроме того, Висконти прямо сказал: «Это будет Д'Аннунцио без даннунцианства», так как Д'Аннунцио-поэта он любит, а Д'Аннунцио — политического авантюриста презирает.

...Старческая, но все еще красивая рука решительно переворачивает заглавный лист книги. Так начинается фильм. Это — рука Висконти, в знакомой, любимой им рубашке — синей в белый горошек. Начало символично: рука режиссера, действительно, сильно «переворошила» роман, особенно его финал.

В то время как автор романа полностью оправдывает своего бездушного героя — мелкого, вульгарного ницшеанца, вообразившего себя «сильным человеком», которому все дозволено, не боящегося ни суда божьего, ни суда людского за совершенное им преступление, Лукино Висконти этого, как мы теперь бы сказали, супермена, в чьей циничной исповеди своей любовнице сквозит презрение к людям, наказывает: в фильме Туллио Хермил терпит моральное поражение и кончает самоубийством. Даже и сохраняя — за исключением этого финала — верность буквс произведения, режиссер наполняет сюжет новым духом. Его неприятие, его осуждение аморального и эгоистичного Туллио — гедониста и «сверхчеловека» — очевидны. Сочувствие режиссера на стороне жертв Туллио: его жены, невинного младенца да и Терезы Раффо — свободной, эмансипированной женщины, отказывающейся оставаться любовницей Туллио, игрушкой его страстей и эгоизма. Герои Д'Аннунцио становятся в фильме предвозвестниками грядущего распада буржуазного общества. В этом смысле обнаруживается неожиданное созвучие «Невинного» с вышедшим почти одновременно фильмом Федерико Феллини «Казанова». Феллини также осуждает там душевную холодность, духовную нищету своего самовлюбленного героя — «спортсмена от любви», как он его называет, стремящегося лишь к физическому наслаждению.

У фильма Висконти есть еще один важный аспект. Ницшеанские умонастроения, распространившиеся в конце прошлого — начале нынешнего века в аристократической и буржуазной среде Италии, подготовили благодатную почву для прихода в 20-е годы фашизма, а затем были впитаны его идеологией. И в этом плане образ убийцы Туллио вполне соответствует сквозной тенденции творчества Лукино Висконти — последовательной антифашистской его направленности.

Актуально для итальянских зрителей звучит здесь и мотив женской эмансипации, хотя, конечно, не главный в этом произведении (вспом-

ним страстный монолог Терезы Раффо о том, что женщина должна шагать по Земле рядом с мужчиной, быть не ниже и не выше его, а равной с ним во всем, в том числе и в любви), раздумья о неравном положении женщины в семье, наконец, такая волнующая итальянцев тема, как право женщины решать, родить ли ей ребенка или нет (ведь аборт в Италии до сих пор преследуется по закону и за него грозит тюрьма). Все это приводит к новому прочтению старого романа Д'Аннунцио, прочтению, поднимающему его над обычной, пусть даже трагической, адюльтерной историей.

Фильм, как всегда у позднего Висконти, чарующе красив, но в нем нет любования красивостью изображаемого. Внимательным, но несколько отстраненным взглядом режиссер окидывает изысканную предметную среду, роскошь материальных деталей, перегружающих интерьеры (вещей так много, что они, кажется, подчас готовы задавить героев; может быть, именно в избыточности этого мира, его богатстве — одна из причин бездуховности Туллио?). Висконти ведет повествование в убыстренном ритме, словно предчувствуя, что у него может не хватить времени довести фильм до конца...

«Семейный портрет в интерьере» — произведение более глубокое, чем «Невинный». Возможно — одно из самых совершенных в творчестве художника. В нем, сохраняя гармоничное равновесие, спокойно, ненавязчиво, чуть приглушенно, но удивительно ясно звучат все основные темы позднего Висконти: мотивы старости и одиночества, сознание необходимости преодолеть изоляцию и выйти к людям, к бушующей вокруг трудной, беспокойной, но общей для всех людей жизни, тема ответственности творческой личности перед собой, перед грядущими поколениями, перед обществом. И главное — хотя в данном фильме Висконти это, вероятно, и не центральная тема, — тревога перед лицом фашистской опасности и терроризма, вновь угрожающих Италии, тревога за молодежь, глубочайшее понимание моральной невозможности для честных людей, всех, кто в свое время боролся с фашизмом, ныне сохранять олимпийское спокойствие, оставаться в стороне, «над схваткой».

«Земля дрожит»

О герое фильма — старом профессоре (он так ни разу и не назван по имени), о его прошлом мы узнаем из его скупых замечаний: родился в Америке, учился, путешествовал, женился, но несчастливо... Занимался исследованиями в области физики, но оставил их, увидев, что успехами науки хотят воспользоваться те, кто не сумел «достичь равновесия между политикой и моралью...» Профессор посвятил себя собиранию портретов старых мастеров: из хобби это превратилось во всепоглощающую страсть. Он довольно давно отказался от общения с людьми, ибо общаться — значит брать

на себя груз ответственности за чужие дела и судьбы. И жизнь его тихо текла в одиночестве, за толстыми стенами старинного римского палаццо, за тяжелыми шторами, отгораживавшими его от беспокойного внешнего мира, — среди любимых картин, книг, классической музыки и воспоминаний о матери, о жене. До тех пор, пока в его мирок нагло, бесцеремонно не вторглись соседи, оказавшиеся не только назойливыми, вульгарными, глубоко порочными, словом, «невозможными», но и поистине опасными.

Однако это вторжение, перевернувшее вверх дном весь дом Профессора и в итоге ускорившее его кончину, оказалось не только губительным, но и неожиданно целительным: хотя бы на пороге смерти Профессор, наконец, вышел из «башни из слоновой кости», вернулся к людям, к жизни, во всей трагической сложности, многообразии ее проблем и отношений.

В фильме точно и четко проставлены некоторые важные политические акценты (и в этом смысле «Семейный портрет...» вполне вписывается в направление «политического кинематографа» Италии). С одной стороны, старые и новые фашисты, замышляющие государственный переворот: муж маркизы Бьянки Брумонти, крупный промышленник и политикан, бежавший из Италии, когда нависла угроза разоблачения заговора, который должен начаться с ареста всех «красных»; отец Стефано, приятеля дочери Бьянки — Льетты, тоже фашист, тоже крупный промышленник (этих персонажей мы не видим в фильме, но узнаем о них по разговорам); наконец, сам Стефано, симпатизирующий неофашистам. С другой — молодой немец Конрад, осколок стихийного бунта молодежи 1968 года, бывший студент, отчаявшийся, разочаровавшийся, ныне сблизившийся со Стефано и Льеттой, любовник маркизы Бьянки, которая его содержит. Конрад бежал из ФРГ в Италию, где, как мы догадываемся, занимается темными делишками, торгует наркотиками, тяжело переживая позор своего нравственного падения. Не только Профессор, но и сам автор относится к Конраду с нескрываемой жалостью, даже с сочувствием. Но вместе с тем Висконти показывает трагическую неизбежность, закономерность его морального падения и не пытается оправдать, обелить Конрада. В этом образе — напоминание о трагической эволюции, проделанной за последнее десятилетие частью молодежи Запада: от стихийного бунта до современного терроризма (полагают, что прототипом Конрада, возможно, послужил небезызвестный Руди Дучке). И Конрад, и убивающие его в страхе перед разоблачением неофашисты — одного поля ягоды, люди циничные, растленные, безжалостные. На примере судьбы Конрада Висконти как бы показывает, что «левый» экстремизм в конечном счете на деле смыкается с неофашизмом, что это две стороны одной медали. У них одинаковые методы — террор и насилие, они одинаково опасны для людей, для демократии.

Этот политический аспект фильма сообщает ему, особенно в свете происходящих ныне в Италии событий, антифашистское, гражданственное звучание, и «семейный портрет», нарисованный Висконти, выходит из интерьера, из увешанной картинами квартиры отшельника Профессора на бурлящие площади и улицы Италии, хотя они и не показаны на экране.

Ибо именно обличение фашизма и есть главный нерв большинства фильмов Лукино Висконти, их внутренний импульс, важнейшая черта его творчества — пусть иногда проявляющаяся сложно, опосредованно, даже потаенно. Художника постоянно волновала проблема генезиса фашизма — и на политической арене, и в сознании людей, губительное влияние фашистских доктрин на человеческие души и судьбы. И не случайно во многих лентах Висконти предметом этих тревожных раздумий становится не только Италия, но и нацистская Германия, заставившая мир понять всю глубину опасности, которую представляет фашизм.

Когда Висконти однажды спросили, за кого он голосует на выборах, он ответил журналистам: «Я всегда голосую за список компартии. Я отдаю свой голос коммунистам, потому что я антифашист». И далее он произнес слова чрезвычайно важные: «Борьбу с фашизмом я никогда не представлял себе как одно лишь возмущение тиранией. Для меня она является позитивным действием, направленным к тому,

чтобы изменить саму структуру общества, которая позволила в свое время фашизму захватить власть».

Антифашизм Висконти имел исторические, социальные, нравственные корни. Окончательно он сформировался, пожалуй, не в Италии, а еще во Франции, куда Висконти уехал незадолго до войны, обрекая себя на добровольное изгнание. Там, в годы Народного фронта, он вошел в антифашистские круги французской интеллигенции и тесно сблизился с Жаном Ренуаром, у которого и начал свою работу в кино.

По существу антифашистским был и его первый самостоятельный фильм «Одержимость», поставленный в 1942-1943 годах. Как говорится во всех книгах по истории кино, это было одно из трех-четырех произведений, прозвучавших вызовом официальной кинематографии муссолиниевской Италии и подготовивших рождение неореализма. Казалось бы, эта экранизация детективного романа американца Джеймса Кейна «Почтальон всегда звонит дважды» не должна была обеспокоить фашистские власти. Но не случайно руководивший кинематографией сын дуче — Витторио Муссолини, демонстративно поднялся и ушел с просмотра фильма, процедив сквозь зубы: «Это не Италия». Висконти сумел показать, пожалуй, впервые, не «экспортную», туристическую «страну солнца и песен», а подлинную Италию без прикрас, передать щемящую тоску, неудовлетворенность, смутную тревогу простых итальянцев, неустроенность человеческих судеб.

Фильм был своего рода манифестом группы антифашистски настроенных молодых кинематографистов, видевших в Висконти своего лидера (он был чуть старше по возрасту, обладал не только несомненным талантом и обширной культурой, но и некоторым опытом практической работы в кино, накопленным во Франции). В титрах ленты мы видим рядом с именем Висконти имена других авторов сценария — коммунистов Джузеппе Де Сантиса, Джанни Пуччини, Марио Аликаты. Сюда нужно добавить ныне здравствующих видных деятелей ИКП Пьетро Инграо и Антонелло Тромбадори, чьи фамилии не могли быть указаны, так как они находились тогда в подполье. А оригинал романа Кейна Висконти получил в машинописной копии от Жана Ренуара.

«Певинный»

Вскоре настало время продолжить «дискуссию» с фашизмом языком оружия. Висконти укрывает у себя партизан и подпольщиков (помните, в «Семейном портрете...» потайную комнатку в квартире Профессора, в которой прятались во время войны антифашисты), помогает перебрасывать их через линию фронта в горах Абруццо, а по возвращении в Рим сам вынужден скрываться. Он прячется у Анны Маньяни, пока его — с револьвером в руке — не арестовывают гестаповцы. В недоброй памяти «Пансионе Яккарино», превращенном в фашистский застенок, гестаповец Кох подвергает Висконти непрерывным допросам и пыткам, но ему не удается заставить узника отвечать. (А узник тем временем вместе с товарищами по заключению готовит сценарий «Пансион Ольтремаре», которому, увы, так и не суждено было превратиться в фильм о тех героических и страшных днях.) Освобождение Рима застанет Висконти в больнице, куда он полуживым попал из «Пансиона Яккарино».

В 1945 году Висконти принимает участие в создании полнометражного документального фильма «Дни славы», в котором прогрессивные кинематографисты под руководством Марио Серандреи — известного мастера монтажа — запечатлели важнейшие моменты борьбы с фашизмом. Висконти было поручено заснять суд над фашистским квестором (начальником полиции) Рима Карузо.

...В тот день я вместе с тысячами римлян устремился к пышному и безвкусному Дворцу правосудия, где проходил этот процесс. Карузо, на чьем счету было множество преступлений, должен был дать ответ и за содеянное им вместе с начальником римского гестапо палачом Капплером (тем самым, чье бегство из военной тюрьмы наделало не так давно много шума) ужасное злодеяние: бойню в Ардеатинских пещерах, где были умерщвлены 335 невинных заложников. Огромная возбужденная толпа забила неширокий мост Умберто I, набережную и площадь перед Дворцом правосудия. Вдруг толпа заволновалась, в центре ее произошло какое-то движение, раздались громкие крики: ослепленные праведным гневом римляне отбили у конвоя арестованного, которого везли в суд. Потом оказалось, что это не Карузо, а другой фашистский прихвостень — Каретта — начальник римской тюрьмы Реджина-Чели. Спасаясь от расправы, Каретта побежал. Я видел, как он на мгновение остановился на мосту, потом вскочил на перила, прыгнул в Тибр и поплыл. Вслед за ним вниз по течению устремилось несколько лодок. Всякий раз, когда он поднимал голову из воды, его били веслами. Вместе с тысячами людей я побежал вниз по набережной Тибра, продолжая, как и все, думать, что линчуют Карузо. В этой толпе было и несколько кинооператоров, неутомимо снимавших с парапета набережной и с мостов сцены погони и справедливого возмездия. Тогда никто не знал, что это — съемочная группа Висконти. Все кончилось на усыпанном галькой берегу под древними стенами Реджина-Чели (римская тюрьма носит имя царицы небесной). Труп Каретты был распят на тюремной чугунной решетке — волей судьбы предатель возвратился туда, где совершал свои преступления...

В те годы фильм «Дни славы» так и не вышел в прокат, и я не мог увидеть на экране отснятый группой Висконти драматический эпизод, очевидцем которого мне довелось стать в Риме. Теперь этот фильм (к сожалению, в сильно урезанном виде) показывают в Италии любителям кино, он обязательно демонстрируется на всех симпозиумах и ретроспективах на тему «Кино и Сопротивление», «Антифашистское кино Италии», вошел в классику итальянского документального кинематографа.

Исторический фильм «Чувство» (1954), в котором Висконти впервые обратился к эпохе Рисорджименто, читался как произведение глубоко современное. Современной была трактовка исторического материала: Висконти стремился очистить этот переломный период итальянской истории, когда страна обрела национальную независимость, когда закладывались основы единого итальянского государства, от хрестоматийного глянца, показать его внутреннюю сложность и диалектическую противоречивость. События на экране прямо перекликались с событиями, только что пережитыми Италией, и фильм воспринимался как произведение, повествующее скорее о «втором Рисорджименто» — так в Италии называли годы Сопротивления и антифашистской борьбы. Актуальное звучание неожиданно обрели и сюжет писателя прошлого века Камилло Бойто, и патетическая музыка Верди, которой начинается фильм.

Трагедия поражения в битве при Кустоце, австрийская оккупация Северной Италии, сотрудничество итальянской аристократии с оккупантами — как живо все это напоминало события, которые были совсем свежи в памяти итальянцев! Предательство графини Ливии Серпьери, пожертвовавшей честью и родиной ради любви к циничному и наглому австрийскому офицеру Францу Малеру и отдавшей ему деньги, которые собрали на борьбу и хранили у нее патриоты, — все это было изображено в картине психологически точно и исторически достоверно. И в то же время здесь явно звучала не слишком зашифрованная метафора недавнего предательства национальных интересов Италии теми, кто привязал ее к военной колеснице гитлеровской Германии.

Другая, столь же прозрачная метафора, а вернее, аллюзия, возникала в прочтении конфликта между кузеном Ливии — маркизом Уссони, аристократом-патриотом — и командованием королевской регулярной армии. Уссони собрал и вооружил волонтеров, среди которых — немало крестьян, и предлагает командованию армии совместно выступить против австрийцев. Но страх перед вооруженным народом пересиливает интересы борьбы против оккупантов, и генералы отказываются от помощи волонтеров, требуют их разоружения. Точно так же дело обстояло и во время Сопротивления, когда англо-американское командование и итальянские генералы не желали включать в регулярные соединения итальянских партизан: боясь этих новых гарибальдийцев, они чинили препятствия их героической борьбе против немецких оккупантов. Именно за эту — «партизанскую» — линию фильм «Чувство» и его создатель подверглись в свое время неслыханным цензурным преследованиям, многие эпизоды с маркизом Уссони из «Чувства» были вырезаны, и в своем окончательном виде сюжет фильма сосредоточивается на любовной драме.

Антифашистская тема звучит вполне отчетливо даже в фильме «Туманные звезды Большой Медведицы» (1965), в этом пронизанном фрейдистскими мотивами повествовании о болезненном взаимном влечении брата и сестры. Картина, поставленная Висконти в период творческого спада, переживаемого им кризиса, по сути далекая от политической и социальной проблематики, тоже проникнута ненавистью к фашизму и его безоговорочным осуждением, постоянно составлявшими лейтмотив всего творчества Висконти, продиктованный его гражданской позицией.

«Дьявольские любовники» — полубезумная мать Сандры и Джанни и ее сожитель адвокат Гилардини когда-то, в годы фашизма, донесли на мешавшего им мужа — ученого-антифашиста, и он погиб в лагере смерти. Гибель отца, предательство матери, ее преступная любовь — вот первопричина мучительной трагедии брата и сестры, показанной Висконти в виде современного «варианта» мифа о Клитемнестре и ее детях Оресте и Электре.

«Семейный портрет в интерьере»

Но, конечно, с наибольшей полнотой и силой свою главную тему Висконти раскрыл в фильме с вагнеровским названием «Гибель богов» (в англоязычном варианте — «Проклятые»), поставленном в 1968 году. В нем художник исследует корни германского нацизма, показывает, как фашисты шли к захвату власти, вскрывает их кровные связи с капиталистическими монополиями. В центре фильма — многолюдная семья пушечных королей, одна из тех, что привели Гитлера к власти. Висконти тщательно прослеживает отношения внутри этой семьи, характеры ее представителей, ее связи с нарождающейся нацистской партией, подробно, с мрачной силой обличения показывает ее распад и гибель. Это не семья, говорил Висконти, а клубок змей, гнездо ядовитых скорпионов. Каждый из ее членов, совладельцев или наследников концерна фон Эссенбахов, — своего рода символ. Внук главы семьи Мартин — олицетворение порока, любовник

своей матери, Фридрих — приспособленчества, дядя Константин — тупой силы, а дальний родственник Эссенбахов, втершийся в их семью фон Ашенбах — символ растлевающей нацистской идеологии. И вместе с тем каждый из них — это характер, показанный реалистически и конкретно. Эта семейная сага, композиционно напоминающая «Будденброков», — история прихода к власти нацизма в Германии 1933—1934 годов и одновременно — история морального распада династии Эссенбахов, борьбы внутри семьи, которая тоже ведется за власть, за наследование промышленной империи деда Иоахима. И методы этой борьбы настолько же циничны и жестоки, как и методы рвущихся к власти нацистов — шантаж, провокации, убийства. Недаром, несмотря на то, что в картине нет никаких прямых ссылок на прототипы, семейство Круппов развернуло против Висконти и его произведения кампанию в печати, чинило всякие препятствия съемкам, проводившимся в ФРГ...

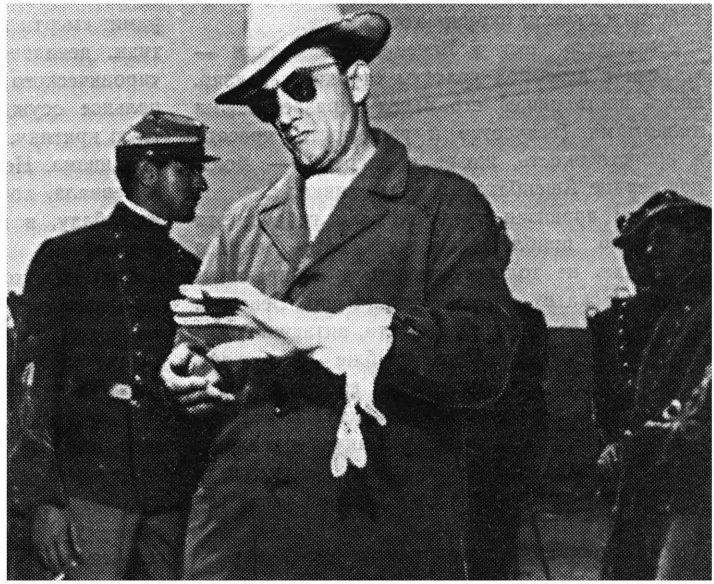
Висконти настолько впечатляюще воссоздает атмосферу морального распада пошедшей на сговор с нацистами верхушки немецкого общества, так ярко живописует воспитание молодых штурмовиков — садистов, гомосексуалистов, насильников, так точно воспроизводит холодную жестокость нацистских вожаков (вспомним сцену «Ночи длинных ножей»), что становится объяснимым все, что произошло в Европе через какой-нибудь десяток лет: стертые с лица земли города и селения, массовые расстрелы, пытки, лагеря смерти...

С антифашистским мировоззрением Висконти связан другой характерный аспект его творчества. Потомок властителей Милана, на протяжении веков не раз подвергавшегося нашествиям австрийцев, участник итальянского Сопротивления, побывавший в лапах гестапо, — Висконти в своих фильмах то и дело возвращается к, по-видимому, не дававшей ему покоя «немецкой» теме, обращается к ней в самых разных планах — политическом, историческом, психологическом, пытается проникнуть в тайну злого, разрушительного начала, заглянуть в те духовные бездны, что прикрывались понятием «германского гения», понять трагедию немецкого народа, неоднократно приносившего горе другим народам, — через его историю, культуру, искусство.

Так, в фильмах Висконти вслед за австрийским офицером из «Чувства» и устрашающими персонажами «Гибели богов» появляются не только Конрад из «Семейного портрета...» и молодой баварский король Людвиг, но и герой иного плана, прямо представляющий австро-германскую культуру, — композитор Густав Ашенбах из «Смерти в Венеции». Его связь с «немецкой темой» тоже очевидна, но, конечно же, неоднозначна. Однако все они — герои трагические, обреченные; их истории — это истории страданий, распада личности, смерти, упадка и гибели их среды и эпохи. (Что касается исторически портретных Рихарда Вагнера и знаменитого актера-трагика Йозефа Кайнца из «Людвига», то образы этих, не центральных, персонажей фильма Висконти трактует скорее в бытовом плане и неожиданно несколько иронически.)

Образ немецкого композитора Густава Ашенбаха — героя фильма «Смерть в Венеции» (1971), произведения, передающего в совершенных зрительных образах сложную сумму философских, этических и эстетических проблем, очень емок. Висконти превращает писателя — героя новеллы Томаса Манна, положенной в основу фильма, в композитора, наделяя его некоторыми мыслями композитора Адриана Леверкюна из романа «Доктор Фаустус», а также — биографическим и отчасти портретным сходством с композитором Густавом Малером. Музыка Малера зазвучала в фильме, углубляя его философски, усиливая эмоционально. Малер действительно был в Венеции во время холеры и умер в 1911 году — в тот год, когда Манн писал свой рассказ. По многим свидетельствам, Томас Манн отчасти писал Ашенбаха с Малера, и если это так, то Висконти как бы восстановил его первоначальный замысел. Но известно также и то, что Томас Манн наделил своего героя и многими автобиографическими чертами, как он нередко это делал в своих произведениях. И, наконец, вполне возможно, что в герое фильма мы найдем кое-что общее и с самим режиссером — недаром Висконти

Лукино Висконти на съемках фильма «Чувство»



ти так давно стремился экранизировать эту новеллу.

Итак, герой фильма — это манновские Ашенбах и Леверкюн, это Густав Малер, это в какой-то мере и сами Томас Манн и Лукино Висконти. Это все они — в той степени, в какой их черты укладываются в некий собирательный образ художника на пороге старости, болезненно страдающего от разлада между реальной жизнью и искусством, между разумом и чувствами, тщетно устремляющегося в погоню за недостижимым идеалом эстетического совершенства, абсолютной красоты. По сравнению с рассказом, в котором присутствовала мысль о «темных источниках классически ясного искусства», фильм обогащен другими идеями Томаса Манна, заимствованными из «Доктора Фаустуса». В коротких эпизодах — вспышках воспоминаний Ашенбаха, вплетенных Висконти в ткань своего неторопливого повествования, — показаны прошлые мучительные споры композитора с его циничным и резким другом, быть может, «вторым я» героя. Эти изнурительные, не дающие определенных ответов споры о сущности и назначении искусства, его многозначности, о самом загадочном из всех искусств — музыке, о функции художника, о его разуме и чувствах как инструментах познания истины, о нравственности и безнравственности формы, о демоническом и божественном в природе гения и о многом другом, — нередко отсылают зрителя к этому роману Томаса Манна, раскрывающего трагедию современного буржуазного искусства.

Всю жизнь Ашенбах стремился к идеалу в искусстве, к строгому совершенству формы, понимаемому как нравственный императив, как высшее призвание. Он гнал от себя прочь смятение души и чувственные искушения — все, что считал нечистым и двусмысленным. Душа его опустошена пережитой трагедией — сперва потерей маленькой дочери, потом жены. В Венеции он переживает новый глубочайший кризис.

Погоня художника за ускользающим идеалом, за прекрасным сливается у Ашенбаха с погоней за безвозвратно уходящей молодостью. Он мучительно осознает, что постоянная самодисциплина, подавление естественных человеческих чувств иссушили его искусство и его ду-

шу, что художник не может отгородиться от действительности окружающего мира.

Выпавшего ему в Венеции испытания — встречи с неземной красоты отроком Тадзио, вновь поставившей его перед неразрешимыми дилеммами (искусство и реальность, красота и нравственность, жизнь и смерть), — больное сердце Ашенбаха не выдерживает...

Фильм пронизан предчувствием гибели: это не только приближающаяся смерть самого Ашенбаха, не только смерть, собирающая обильную жатву в охваченной холерой Венеции, это не только дух обреченности, витающий над этим прекрасным, но все глубже погружающимся на дно лагуны древним городом. Это и дух обреченности старой, проникнутой безжизненным эстетизмом культуры, ощущение конца целой эпохи жизни буржуазного общества в Европе, над которой нависла близкая катастрофа первой мировой войны.

Тема смерти и тления символически звучит в сценах, показывающих Венецию во власти холеры: в ослепительно белом костюме бредет Ашенбах по узким улочкам, усыпанным белой, как его костюм, хлорной известью, заклеенным белеющими на стенах воззваниями властей, а на площадях смрадным дымом чадят костры, на которых жгут одежду заболевших. (Так же чадили костры и так же витал дух смерти на улицах захваченной австрийцами Вероны, по которым брела героиня фильма «Чувство».)

Фильм Висконти — рассказ об агонии человека и целой эпохи. Вслед за немецким писателем — одним из величайших представителей критического реализма в западной литературе XX века — итальянский режиссер выносит смертный приговор буржуазному художнику, представителю больной декадентской культуры. Испуганный и вместе с тем словно околдованный, Ашенбах не в силах побороть болезненное влечение к Тадзио; он идет навстречу своей гибели, путь к которой ему словно указал этот мальчик. Красота и смерть—первая и основная формула эстетизма. Это подчеркивал и сам Томас Манн, когда писал, что всякая форма эстетизма по своей природе является пессимистически-оргиастической, то есть тяготеющей к смерти. А художник — это посредник (хотя и иронический) между двумя мирами: смерти и жизни... У Томаса Манна эстетизм, декаденство находят посредством этого «иронического посредничества» не только моральное осуждение, но и глубокую историческую критику, осуждение именем современного гуманизма. Недаром авторское отстранение от материала, хотя Манн в чем-то и сочувствует Ашенбаху, в повести выражено весьма четко и ясно.

Висконти тоже осуждает Ашенбаха, тоже пытается отстраниться от своего героя, быть к нему ироничным (заметим, что ирония у Висконти бывает весьма жестокой и горькой: чего стóят, например, хотя бы сцены в парикмахерской, а потом кадр — крупный план лица «омолодившегося» Ашенбаха со стекающими по нему ручейками краски для волос!). Но все дело — в мере иронии, авторской отстраненности — у Висконти она явно меньше чувствуется, чем у Томаса Манна. Позиция режиссера не столь определенна: «двусмысленность», «неоднозначность» искусства, его тайная природа внутренне мучают самого Висконти, заставляют его метаться в поисках даже тогда, когда разумом, казалось бы, он далек от этих проклятых вопросов или даже преодолел их. Муза Висконти, как бы ни была она трагична и горька, это не сатира, а элегия. И как бы точно ни доносил текст диалогов в фильме манновские рассуждения, поток впечатляющих зрительных образов сильнее передает душевные и духовные метания художника, тысячами нитей связанного со старой буржуазной культурой, — и Ашенбаха и самого Висконти. В фильме «Смерть в Венеции» очевиднее всего — и не только в стилистике и сюжете, а в самой сути произведения — проявилась приверженность Лукино Висконти эстетизму и вместе с тем искреннее стремление художника преодолеть его.

Мы сказали, что образ Ашенбаха, сложный конгломерат его чувств и мыслей в какой-то степени были близки и самому режиссеру. Заметим, что подобного рода «автобиографичность» еще ощутимее в «Семейном портрете...», тогда как в фильмах Висконти более раннего периода наблюдалось, наоборот, отдаление художника от материала, как некогда справед-

ливо подчеркивала в своей книге В. Шитова. Однако это верное для своего времени наблюдение было опровергнуто последующими работами режиссера. Не стоит, думаю, абсолютизировать этот аспект, далеко не все объясняющий в творчестве Висконти. Но все же отметим, что «Смерть в Венеции» обнаруживает некоторое сходство с фильмом Феллини «8 1/2». И тут и там мы видим уставшего, зашедшего в тупик художника в момент короткой передышки, отдыха, когда перед ним, как надежда на спасение, как мираж, маячит недостижимый юный и прекрасный идеал красоты (вспомним Клаудию — девушку у источника из «8 1/2»). «Смерть в Венеции» — столь же искренняя и беспощадная к себе исповедь, как фильм Феллини. Но даже если этот фильм — в какой-то степени «8 1/2» Висконти, то и тогда по духу своему он все же остается глубоко висконтиевским: фантазия в нем строго подчинена реальности, связана с нею более прочно.

Если продолжить сравнение этой картины Висконти с произведениями его старого антагониста Феллини, то столь же неожиданно можно найти известные аналогии и с «Сатириконом». В «Смерти в Венеции» царит та же апокалиптическая атмосфера светопреставления, всеобщего мора и гибели, что в «Сатириконе», — это приближение конца определенной исторической эпохи, целого мира, целой цивилизации, загнивающей, больной, немощной, причем гибель эта происходит в обстановке пышного богатства и утонченной роскоши. И здесь напрашивается — но уже чисто внешнее, формальное — сравнение еще с одним фильмом Феллини — «Джульетта и духи», выдержанном в том же, что и у Висконти, изощренном и чувственном стиле, который в начале этого века назывался в Италии «либерти», а в России — «модерн». Вспомним пышные гостиные и залы отеля на Лидо, в котором живет Ашенбах (кстати, эта гостиница — один из немногих сохранившихся поныне в Венеции старых отелей, и Висконти вел в нем съемки «на натуре»), огромные абажуры ламп и шляпы дам, повсюду расставленные вазы с цветами, причудливую мебель, вычурные туалеты и ныне кажущиеся столь забавными костюмы купальщиков на пляже... У обоих режиссеров — открытое любование «модерном»: у Феллини — фантастическим, у Висконти — исторически подлинным.

Но как ни заманчив автобиографический подход, как ни увлекательны поиски возможных аналогий, следует вновь подчеркнуть: если даже порой и ощутимы неожиданные точки соприкосновения между отдельными фильмами этих двух больших художников, то не в главном. Для Феллини главное — выдумка, фантазия, поиски в неисчерпаемой кладовой своей памяти; для Висконти — объективная, «научная» реальность, в которую он если и привносит фантазию, то подчиняя ее этой реальности. Висконти и Феллини всегда стояли на противоположных полюсах итальянского киноискусства. Висконти, например, так же, как и вся левая итальянская кинокритика, в 1954 году в ходе широкой дискуссии о неореализме полностью отвергал феллиниевскую «Дорогу», считая — и в то время это было справедливо, — что фильм объективно наносит удар по прогрессивному направлению в итальянском кино, по его с таким трудом завоеванным идейно-художественным позициям. А затем не принимал и «Сладкую жизнь» — об этом он говорил нам в Москве в 1961 году. Его не восхищала нарисованная Феллини картина «страшного суда», это, как называл он, самобичевание буржуазии. Катастрофа вовсе не носит универсального характера, говорит он, — ее переживает буржуазная Италия, а отнюдь не весь мир.

И личные отношения между Висконти и Феллини всегда были, мягко говоря, натянутыми. Феллини в своем «Риме» (1971) даже созорничал, показав персонаж в элегантно повязанном шарфике, представлявший злую карикатуру на Висконти. В 1963 году, когда они оба приехали в Москву на фестиваль, главной заботой оказалось каждый день кормить их в разных ресторанах, чтобы они, не дай бог, не встретились. Впрочем, это не помешало Висконти на закрытии фестиваля первым подойти к Феллини и самым учтивым образом поздравить его с получением главной премии за фильм «8 1/2», а Феллини — стоя рукоплескать Висконти в 1969 году на премьере «Гибели богов» в Риме.

Итак, «Смерть в Венеции» — фильм во всех

отношениях синтетический. В нем Висконти слил воедино мысли и текст Томаса Манна, музыку Густава Малера, собственное мироощущение и кинематографическое мастерство. С точки зрения формы фильм был безусловно новаторским, хотя подобные попытки предпринимались и раньше: режиссеру, более чем кому-либо до него, удалось синтезировать в единое кинопроизведение образы, идущие от литературы, музыки, живописи. Строгому общему ритму фильма подчинена музыка Малера, столь же гармонично входит в его образность «движущаяся живопись» цветных съемок Венеции, оживленного пляжа и пышных интерьеров.

Но сам Висконти рассматривал «Смерть в Венеции» лишь как «предисловие», как подступ к огромной работе по экранизации цикла романов Марселя Пруста. Однако, так и не найдя продюсеров, он вновь вернулся к «немецкой теме»: отправившись в Баварию, Висконти снял там фильм «Людвиг» (1972). В нем режиссер снова уйдет в мир прошлого и вместе с тем вновь попытается осудить эстетизм, но опять не выполнит своей задачи до конца.

Герой фильма — странный, беспокойный, нервный человек — последний баварский король Людвиг II, взошедший на престол восемнадцатилетним юношей в 1864 году. Молодой король был влюблен в искусство и ненавидел войну. Его большим другом был знаменитый композитор Рихард Вагнер, которому он всячески покровительствовал. Король строил прекрасные дворцы, замки, театры, отказываясь от участия в войнах и политических интригах. Это была беззащитная жертва своего времени, фигура слабая, но привлекательная. Людвиг не вынес бесконечной вражды со своими придворными, не в силах был противостоять натиску Бисмарка: всеми преданный, опустившийся, полубезумный, он погиб при загадочных обстоятельствах...

На первый взгляд, это был всего лишь «роскошный» костюмный фильм из придворной жизни — нечто вроде бесчисленных «Майерлингов», история безнадежной любви короля-мецената, короля-чудака к своей очаровательной кузине Елизавете Австрийской. Но сквозь внешние фабульные перипетии проступала глубоко трагическая история распада одаренной человеческой личности, принесенной в жертву «высшим государственным интересам», зарождавшемуся прусскому милитаризму; эссе на тему о власти и государстве, а одновременно — и трагедия эстетизма, оборачивающегося социальным и политическим бессилием... Отрешенный от жизни король-меценат не мог противостоять напору сильных соседей, прежде всего Пруссии, и его поражение было предопределено.

Если «Гибель богов» — история падения семьи «пушечных королей», то «Людвиг» — история падения монархии. Так же, как и «Гибель богов» и «Смерть в Венеции», «Людвиг» проникнут острым ощущением конца определенной эпохи, и это дыхание истории придало фильму глубину и масштабность.

Однако некоторые критики — и не без оснований — упрекали тогда Висконти в том, что последние годы он тяготеет к спорным решениям в области киноязыка, что его фильмы, во всяком случае — их изобразительное решение, носят отпечаток декадентства. Висконти возражал им, утверждая, что дело идет лишь о «вопросах стиля», а не существа произведения, разъяснял реалистический смысл своих картин. Но нет сомнения в том, что, показывая обреченность, распад — моральный и физический — своего героя, режиссер настолько сконцентрировал внимание на болезненных комплексах Людвига, одержимого своеобразной манией величия и не знавшего удержу в своих страстях и капризах, что в фильме одерживают верх патологические мотивы, а социально-исторический анализ явлений отступает на второй план. Трагическая фигура короля-эстета, которая волновала сердца романтически настроенных юношей и барышень много лет спустя после его гибели даже у нас в России, во второй половине фильма просто страшна, а порой вызывает отвращение. В целом фильм производил впечатление мрачное, гнетущее. А это отчетливо свидетельствовало о кризисе, переживаемом самим художником.

Окончание в следующем номере

Татьяна Царапкина

Пробуждение

«НАСЛЕДИЕ» («L'Heritage»)
Автор сценария и режиссер Мохаммед Буамари. Оператор Юсеф Сахрауи. Студия художественных фильмов (Алжир).

Унылые улицы выжженной южным зноем деревни. Глинобитные домишки, сгрудившиеся вокруг базарной площади. А за селением — пустынное, словно не имеющее конца безжизненное каменистое плато, прорезанное неширокой речушкой. Ни деревьев, ни цветов — одна пыль, в которой копошатся оборванные ребятишки. На улицах — старики, старухи, нищие крестьяне. Как не похожа эта земля на тот сказочно красивый Алжир, который манит экзотикой с ярких обложек туристских путеводителей!..

До революции Алжир был постоянным натурно-декоративным фоном для колониальных кинодрам. Привлекаемые экзотической природой страны, «продавцы солнца» фабриковали фильмы, сюжеты которых развертывались на фоне «открыточных» ландшафтов. В этих «жестоких» историях отсутствовал даже намек на истинные реалии суровой жизни алжирского народа, чью землю опустошали и грабили колонизаторы. После освобождения молодая национальная кинематография поставила перед собой цель рассказать алжирцам правду об их древней родине, как бы заново открыть и показать подлинный Алжир, его недавнее прошлое и настоящее. Свое внимание новое киноискусство в значительной мере сосредоточило на проблемах, связанных с жизнью трудового народа.

Сегодня алжирский кинематограф называют «политическим», «борющимся». Родившись в бурях освободительной борьбы 1954—1962 годов, он уже в первых короткометражных лентах решал политические задачи, рассказывая народу о самоотверженности и героизме борцов за национальное освобождение, призывая к мужеству и стойкости. Став на службу прогрессивным силам страны, кино обрело силу действенного орудия антиколониализма. Опыт алжирского киноискусства воочию показал, что революция, освободившая народ от колониального гнета, положила начало возрождению и расцвету национальной культуры.

Ко времени выхода на экраны картины Мохаммеда Буамари, символически названной «Наследие» (фильм был создан в 1974 году), за плечами алжирской национальной кинематографии был уже более чем десятилетний опыт. В первые годы после освобождения алжирские художники стремились отразить на экране различные аспекты борьбы народа за независимость. Историко-революционная тема определяла творчество пионеров национального кино — режиссеров Мохаммеда Лахдара Хамины, Ахмеда Рашеди, Слима Риада. Такие яркие ленты, как «Ветер с Ореса», «Рассвет проклятых», «Дорога», в полный голос заявили о рождении самобытного реалистического алжирского киноискусства. Тема революционной борьбы народа, его страданий и жертв, столь взволнованно раскрытая в первых произведениях алжирского кино, продолжает развиваться и в 70-е годы. Так, десять лет спустя после «Ветра с Ореса» Мохаммед Лахдар Хамина снял свою знаменитую «Хронику огненных лет», получившую главный приз Каннского фестиваля 1975 года. В ней режиссер глубоко и прозорливо осмыслил трудный исторический путь народа, сегодня приведший его к первым и весомым завоеваниям.

С 1972 года алжирское кино вступило в новую фазу своего развития. Современность, мирный созидательный труд народа выдвинули перед искусством проблемы, связанные с социалистическим преобразованием страны. Начало 70-х годов стало поворотным моментом в экономической и социальной жизни Алжира. Основная задача, поставленная правительством, заключалась в проведении в жизнь аграрной реформы.

Именно в эти годы в среде алжирских кинематографистов выделилось направление, получившее название «молодое кино», которое горячо поддержало аграрную реформу, гордо названную народом аграрной революцией, и

взяло на себя миссию запечатлеть это величайшее событие на экране. Кинематографисты, входящие в группу (их около тридцати, по преимуществу выходцы из крестьянской среды), увидели в аграрной реформе единственную возможность преодолеть вековую отсталость, сделать Алжир подлинно независимым и в экономическом отношении. «Мы больше не хотим изображать прошлое. Мы хотим сейчас идти вперед, все вместе. Аграрная революция в этом смысле как бы открыла клапан»,— заявил от имени группы Мохаммед Буамари. Он и стал ведущим режиссером и идейным вдохновителем «молодого кино».

Самому Буамари не пришлось участвовать в боях за освобождение страны от колониального ига, как это было с теми режиссерами, которые положили начало развитию национальной кинематографии. Но тем не менее в своем творчестве он ощущает себя бойцом, участником той борьбы, которую ведет молодое государство за прогрессивный, демократический путь развития и в первую очередь за проведение в жизнь аграрной реформы. В интервью, опубликованном в журнале «Африк-Ази», Буамари сказал: «Вклад кино в аграрную революцию должен быть постоянным, серьезным. Нужно нацеливать кинокамеру на людей, работающих на земле: показывать их трудности, их страдания, их надежды. Мы должны подготовить условия для коренной перестройки их сознания. Любой добросовестный художник должен делать это объективно...».

Ликвидация в Алжире колониального режима, переход власти в стране в руки народа, как и всюду, не означает автоматического искоренения тех черт, которые колониализм оставил после себя в наследство молодому обществу. В стране еще дает о себе знать бедность, экономическая и культурная отсталость. Кроме того, каждый новый шаг, совершаемый демократическими силами общества по пути прогресса, вызывает яростное сопротивление реакционных элементов, которые хотя и «ушли в тень», но продолжают оказывать влияние на жизнь страны — особенно в сельских, более отсталых районах. Все это говорит о том, что если антиколониальная борьба и осталась далеко позади, то борьба на новых рубежах по-настоящему только начинается.

Цель творчества молодых энтузиастов алжирского кино — обнажить корни, объяснить классовую суть тех препятствий, которые тормозят поступательное развитие общества. Поэтому в «Наследии» режиссер и пытается сказать о дне сегодняшнем, сопоставив его с днем минувшим, рассмотреть актуальнейшие проблемы современности в их нерасторжимой связи с недавней трагической, но одновременно и героической историей народа. Исходный идейный посыл фильма заключается в стремлении показать зрителю, что многие трудности, которые переживает общество сегодня, все еще коренятся в прошлом, в том «наследии», которое оставило Алжиру колониальное рабство.

Картина Буамари выросла из небольшого документального киноочерка, снятого режиссером в тех местах, где когда-то проходила прифронтовая зона. Здесь и по сей день еще не умолкло эхо войны: на земле, заминированной французами, до сих пор подрываются женщины, дети, занятые мирным трудом крестьяне. Сюжет этой короткометражки так глубоко запал в душу режиссера, что он еще раз вернулся к нему в «Наследии».

«Наследие» состоит из двух частей, которые представляют как бы две страницы истории Алжира — последние годы власти агонизирующего колониализма и первые трудные годы строительства новой жизни. В картине рассказывается о небольшом поселке, затерянном в глубине страны. Но и здесь, в глуши, вдали от больших городов, люди мечтали о счастье, национальной независимости, предчувствовали неотвратимость предстоящих перемен. Свободолюбивые мысли нес народу местный учитель Белькассем. Читая в школе стихи алжирского поэта, мыслителя и борца Бена-Бадиса, он помогал пробуждать в людях веру в национальное достоинство, надежду на независимое будущее.

Именно этого и не простили поработители деревенскому учителю Белькассему. В один из

опустошающих налетов на мирное население каратели схватили его и учинили над ним расправу. Они истязали Белькассема до тех пор, пока он не потерял рассудок, не разучился говорить, забыв все слова, кроме одного, вобравшего в себя весь ужас происшедшего — «колониализм». Образ учителя становится в фильме убедительным обобщением, символом, в концентрированной форме доносящим до нас исходную мысль авторов. «Пусть он останется вам от нас в наследие», — кричали мучители Белькассема, покидая деревню. Так несчастный сумасшедший был оставлен народу в «наследие» — вместе с выжженной землей, заминированными полями и руинами.

Прошло семь лет. Наступило освобождение. Но всеобщая радость и веселье не могут заглушить плач вдов, стоны раненых, измученных жертв войны. Выбегает из развалин и безумный Белькассем, довершая своим видом апокалиптическую картину разрушенной деревни.

Место действия большинства эпизодов фильма — городская площадь, обрамленная стенами сожженных домов. Это голое пространство, развалины, в которых тоскливо завывает ветер, недвусмысленно указывают на то, какое «богатство» осталось крестьянам от прежних хозяев. Новая жизнь начинается здесь даже не с нуля, а с минусовой точки отсчета...

Появление фильма Буамари вызвало горячие дискуссии по всей стране, среди разных слоев населения, особенно в селах и дерев-

«Наследие»

нях. Тема картины — возрождение страны, возрождение человека, хозяина своей земли — глубоко взволновала зрителя. Ведь впервые в истории Алжира крестьянин, получив возможность свободно трудиться, ощутил свою общественную значимость. В молодом свободном государстве человек оказался в ситуации, когда он сам ответствен за свою судьбу, сам решает, по какому пути должно идти развитие страны, отстаивать свой выбор. Перед каждым встало множество острых вопросов. Например, что построить в разрушенном поселке в первую очередь — школу, больницу или храм для верующих? На что тратить время и силы — на восстановление разгромленного войной дома или на вознесение хвалы аллаху? Вопросы далеко не простые для крестьянина, воспитанного в традициях, идущих от поколения к поколению, прочно укоренившихся в алжирской деревне.

Эти проблемы — в центре произведений и других кинематографистов Алжира. Они нашли свое отражение в фильме Сида Али Мазифа «Кочевники» (1975), где рассказывается о жизни скотоводческого селения, в котором происходит размежевание классовых сил, растет сознание молодежи, не желающей мириться со старыми формами жизни. «Для понимания социально-экономических преобразований, происходящих в современном Алжире, необходимо хорошо знать колониальное прошлое страны, — сказал Сид Али Мазиф в беседе с корреспондентом «Аль-Муджахид», — важно показать, что в борьбе за национальную независимость участвовали различные социальные группы, что это движение не было однородным».

Те же темы звучат и в картине Слима Риада «Ветер Юга» (1975): освобождение принесло свободу, но не уничтожило до конца остатки феодализма, влияние которого еще очень сильно в жизни страны, особенно в сельских районах. В «Наследии», «Ветре Юга», «Кочевниках» во весь голос, мужественно и страстно говорится о происках реакции, стремящейся любыми средствами воспрепятствовать правительственным мерам по проведению аграрной реформы, по организации новых коллективных форм ведения хозяйства. В этих картинах слышится актуальный призыв к народу не закрывать глаза на то, что именно реакционные слои обостряют ситуацию в стране, разжигают религиозный фанатизм, насаждают предрассудки, особенно в среде малоразвитой и недостаточно активной в социальном отношении массы крестьян, которая еще не успела по-настоящему осознать суть происшедших перемен.

Появлению «Наследия» предшествовала первая полнометражная картина Буамари «Угольщик» (1972), ставшая сейчас программным произведением алжирской кинематографии. Так же как и эта картина, она оказалась, по существу, первой попыткой национального кино во всей полноте отразить болезненные процессы, связанные с преодолением сложностей перехода от колониализма к национальному суверенитету — перехода, происходящего сегодня не только в Алжире, но и в других странах африканского континента, вступивших на путь независимого развития. Произведения, поднимающие эти темы, особенно ценны тем, что они как бы фокусируют ту точку отсчета, с которой начинается прогрессивное развитие страны.

Поиск в области тем и проблематики молодые кинематографисты сочетают с поисками современных средств выразительности. Формирование художественного стиля алжирского кинематографа во многом зависит от восприятия алжирского зрителя, которому на первых порах знакомства с национальным киноискусством ближе всего оказался эпический, замедленный и возвышенный характер повествования. «Молодое кино» Алжира сознательно опирается на лучшие традиции национальной культуры, что называется, питается соками своей земли, стремясь к тому, чтобы на алжирском экране получила, наконец, свое воплощение судьба народа. Художественный язык «молодого кино» открыто полемичен по отношению к устоявшимся киноформам европейской коммерческой продукции — вестерну, мелодраме, детективу; не только тематика и сюжеты, но и стилистика, ритм, монтаж направлены на то, чтобы полнее выразить на-

циональный характер, душу народа, его мысли и чаяния. Этому во многом помогает использование методов документального кино, влияние которого ощутимо и в «Наследии». Некоторые эпизоды, особенно массовые сцены, сняты «под документ», с максимальной приближенностью к жизни, что еще больше усиливает реалистическое звучание всего фильма.

Мохаммеду Буамари приходится при создании картин преодолевать те трудности, которые испытывает в настоящее время вся алжирская национальная кинематография: отсутствие необходимых технических средств, оборудования, лабораторий, недостаток профессиональных кадров. Для съемок часто приглашаются непрофессиональные актеры, крестьяне. И хотя участие большого количества непрофессионалов подчас вызывает трудности производственного характера, это имеет и свою положительную сторону: экранная жизнь крестьян точно соответствует подлинной жизни алжирской деревни, и поэтому крестьянский зритель безоговорочно верит в правдивость фильма.

Развиваясь с народом и работая для народа, национальное кино ставит перед собой цель говорить с экрана простым, понятным каждому языком. Кинематографисты понимают, что в стране еще много людей, которым следует помочь разобраться в тех переменах, что происходят сегодня в экономической и социальной жизни общества. Стремление сделать искусство доступным всем слоям населения горячо поддерживает и алжирское правительство, которое считает кино своим активным помощником в деле созидания нового, демократического общества. Государство приветствует попытку мастеров экрана не развлекать зрителя, а вовлекать его в серьезный диалог о жизни, о насущных проблемах современности, призывает кино к еще более действенному участию в социальных преобразованиях страны.

В «Наследии» тему преодоления старого, отжившего наиболее ярко воплощает талантливая алжирская актриса Фатима Буамари. Образ, созданный ею, был воспринят зрителями как обобщенный образ современной алжирской крестьянки, прошедшей через тяжкие испытания, но несломленной, нашедшей в себе силы выстоять и активно включиться в строительство новой жизни, отбросив все старые предрассудки. Актриса страстно стремится помочь утверждению человеческих прав алжирской женщины, отстоять ее решимость преодолеть прошлое, сделавшее женщину существом пассивным, зависимым, покорным судьбе. Роль Фатимы, жены учителя Белькассема, оказалась во многом созвучной и личности самой актрисы, натуры смелой и решительной, выросшей в Касбе — районе Алжира, ставшем колыбелью революционных событий, — с трудом пробившей себе путь к творчеству и посвятившей свою жизнь и свое искусство борьбе за раскрепощение женщины. За исполнение роли Фатимы актриса получила приз на IX Московском кинофестивале.

...Благодаря упорству и терпению жены к учителю Белькассему возвращается сознание. Символически звучит финал картины, в котором Фатима достает книгу — ту, что ее муж читал когда-то своим ученикам. Это стихи свободолюбивого алжирского поэта Бена-Бадиса. Мечтам поэта пришла пора осуществиться.

Фильмография

Киностудия «Азербайджанфильм»

«Бухта радости», 1-я серия — «Диверсия назначена на завтра», 7 ч.; 2-я серия — «Начало легенды», 7 ч.

Автор сценария Г. Мдивани, при участии Э. Кулиева. Режиссер-постановщик Э. Кулиев. Оператор-постановщик Р. Исмайлов. Художник-постановщик Р. Исмайлов. Композитор П. Бюль-Бюль оглы. Звукооператор К. Сендов.
Роли исполняют: Г. Турабов, А. Кадыров, П. Крымов, Г. Мамедов, Н. Шашык-оглы, Т. Ахмерова, Г. Андреева, Е. Дубски, Й. Лангмиллер, Р. Лукавский, Ф. Валецкий, Р. Романов, Р. Меликов, А. Махмудов, М. Маниев, С. Гусейнов, К. Адамов, Н. Бармин, Ш. Алекперов, В. Дашдамиров.

Киностудия «Казахфильм»

«Транссибирский экспресс», 10 ч.

Авторы сценария А. Адабашьян, Н. Михалков, при участии А. Михалкова-Кончаловского. Режиссер-постановщик Э. Уразбаев. Оператор-постановщик В. Алисов. Художник-постановщик Н. Карсакбаев. Композитор Е. Рахмадиев. Звукооператор В. Шмелькин.
Роли исполняют: А. Ашимов, Н. Терентьева, Н. Аринбасарова, К. Григорьев, О. Ли, Мен Дон-Ук, О. Табаков, Н. Алисова, О. Видов, Л. Сосон.

Зарубежные фильмы

«Съесть яблоко», 7 ч.

Производство Студии художественных фильмов (Болгария).

Автор сценария Свобода Бычварова. Режиссер Никола Дударов. Оператор Пламен Вагенштайн. Художник Ирина Маричкова. Композитор Кирил Цибулка.
Роли исполняют: Асен Ангелов, Стефан Илиев, Цветана Манева.

«Пятая печать» (по одноименному роману Ференца Шанты), 10 ч.

Производство киностудии «Будапешт» (Венгрия).
Автор сценария и режиссер Золтан Фабри. Оператор Дьёрдь Иллеш. Художники Томаш Вайер, Фанни Кеменеш. Композитор Дьёрдь Вукан.
Роли исполняют: Лайош Эзе, Ференц Бенце, Шандор Хорват, Ласло Маркуш, Иштван Деги, Золтан Латинович

«Черный город» (по одноименному роману Кальмана Миксата), 1-я серия — 7ч.; 2-я серия — 8 ч.

Производство Венгерского телевидения (Венгрия).
Автор сценария Габор Турзо. Режиссер Ева Журж. Оператор Дьёрд Цабарка. Художник Ливия Матай. Композитор Андраш Селлёши.
Роли исполняют: Ференц Бешшенеи, Петер Бенке, Габор Надь, Вера Венцель, Шандор Печи, Иштван Авар, Антал Пагер, Мари Семеш, Адам Сиртеш, Эрже Мате.

«Бетховен — дни жизни».

Производство ДЕФА (ГДР).
Авторы сценария Хорст Зееман, Гюнтер Кунерт. Режиссер Хорст Зееман. Оператор Отто Ханиш. Художник Ганс Поппе. Музыка из произведений Людвига ван Бетховена.
Роли исполняют: Донатас Банионис, Стефан Лисевский, Ганс Тойшер, Христа Готтшальк, Дирк Навроцки, Ренате Рихтер, Фред Дельмаре, Герварт Гроссе, Вольф Сабо, Вольфганг Греззе, Эберхарт Эше, Герри Вольф, Вольф Хоппе, Гюнтер Рюгер, Ганс Норн Вебер, Вилли Шраде, Леон Немчик, Ханьо Хассе, Эрика Пликовский, Хатя Парила, Анне-Эльзе Петцольд, Хельга Рюкер, Марита Бёме, Гюнтер Вольф, Юрген Фрорип.

«Лотта в Веймаре» (по одноименному роману Томаса Манна), 10 ч.

Производство ДЕФА (ГДР).

Автор сценария и режиссер Эгон Гюнтер. Оператор Эрих Гуско. Художник Харальд Хорн. Музыка из произведений Густава Малера.
Роли исполняют: Лили Пальмер, Мартин Хельберг, Мартина Вильке, Хильмар Эйхорн, Рольф Людвиг, Хильмар Бауманн, Ютта Хоффманн, Катарина Тальбах, Моника Леннарт, Норберт Кристиан, Криста Лемани, Ганс-Иоахим Хегевальд, Гиза Столл.

«Опасность», 9 ч.

Производство творческого коллектива «Профиль» (Польша).
Авторы сценария Данута Бжоско-Мендрык, Вацлав Флёрковский. Режиссер Вацлав Флёрковский. Оператор Яцек Стахлевский. Художники Войцех Шпотаковский, Ежи Скшепиньский. Композитор Генрик Кузьняк.
Роли исполняют: Халина Винярска, Мариан Глиника, Тадеуш Шмидт, Тадеуш Белощиньский, Ежи Пшибыльский, Тереза Шмигелювна.

«Роман сорокалетнего», 8 ч.

Производство творческого коллектива «X» (Польша).
Авторы сценария Ежи Груза, Кшиштоф Теодор Теплин. Режиссер Ежи Груза. Оператор Мечислав Яхода. Художник Хелена Добровольска. Композитор Ежи Матушкевич.
Роли исполняют: Анджей Копичиньский, Ирена Яроцка, Анна Сенюк, Януш Клосиньский, Роман Клосовский, Мариуш Горчиньский, Ян Галонзка, Божена Дыкель

«Доктор из провинции», 8 ч.

Производство киностудии «Бухарест» (Румыния).
Автор сценария Ион Бэнцу. Режиссер Александру Татос. Оператор Флорин Михэйлеску. Художник Витторио Холтьер. Композитор Корнел Цэрану.
Роли исполняют: Мирча Дякону, Оин Кожар, Флорин Замфиреску, Кармен Галин, Эмилия Добрин.

«Сиятельные трупы», 10 ч.

Производство «П. Е. А.» (Италия) — «Артист Ассосье» (Франция).
Авторы сценария Франческо Рози, Тонино Гуэрра, Лино Яннуцци. Режиссер Франческо Рози. Оператор Паскуалино Де Сантис. Художник Андреа Кризанти. Композитор Пьеро Пиччони.
Роли исполняют: Лино Вентура, Фернандо Рей, Макс фон Сюдов, Тино Карраро, Паоло Бонацелли, Тина Амон, Ренато Сальваторн, Паоло Гроциози, Альфонсо Гатто, Анна Проклемер, Ален Кюни.

«Искусство кино» в 1979 году

В будущем году читатели найдут в нашем журнале статьи и рецензии, посвященные наиболее примечательным фильмам игрового, документального, научно-популярного, мультипликационного кино;

исследования узловых проблем теории советского многонационального кино, материалы о кинематографиях союзных республик, о зарождении и развитии метода социалистического реализма в советском киноискусстве;

статьи о структуре и специфике кинематографического образа, о природе документальности в кино, об особенностях восприятия фильма, о типологии жанров киноискусства, о построении сюжета в хроникальном киножурнале;

публикации из архивов С. М. Эйзенштейна, Э. К. Тиссэ, Г. М. Козинцева, И. А. Савченко;

беседы с режиссерами, операторами, кинохудожниками о проблемах изобразительного решения фильма, о специфике профессии художника кино;

творческие портреты мастеров советского кино — режиссеров, актеров, сценаристов, операторов.

дискуссии, продолжающие разговор за «круглым столом» «Искусства кино» — об «идеальном зрителе», о современном молодом герое, о вкусе как категории и инструменте культуры, о киноискусстве развитого социализма и проблемах НТР;

«Беседы за рабочим столом» с А. Зархи, М. Донским, В. Ростоцким, Н. Мащенко, И. Лапиковым, Р. Пляттом, Г. Тараторкиным;

статьи А. Тарковского о режиссуре и главы из книги А. Демидовой об искусстве актера;

рецензии на новые книги по теории и истории кино, обзоры кинематографических журналов;

в «Клубе молодых» — выступления молодых кинематографистов, чьи работы привлекли всеобщее внимание, и зрителей;

статьи о зарубежном кино, о тенденциях развития и о противоречиях буржуазного киноискусства, исследования актуальных проблем буржуазной «массовой культуры»;

хронику важнейших событий кинематографического процесса в нашей стране и за рубежом;

публикации новых киносценариев.